

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES JURÍDICAS Y DE LA
COMUNICACIÓN



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2024-2025

**CINE COLOMBIANO Y CONFLICTO ARMADO: EVOLUCIÓN
NARRATIVA Y CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA**

Trabajo de disertación. Línea de Investigación: Cine e Historia

NATALIA WALTEROS ARIZA

Tutor académico: César García Andrés

SEGOVIA, julio de 2025

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Justificación.....	2
3. Objetivos.....	3
4. Metodología.....	4
5. Marco teórico.....	6
5.1. Conflicto armado.....	6
5.2. Memoria histórica y su construcción.....	7
5.3. El cine como herramienta de memoria y representación.....	9
6. Introducción histórica.....	10
6.1. Orígenes y configuración del conflicto armado.....	10
6.1.1. Antecedentes: violencia bipartidista y exclusión política (1948-1964).....	10
6.1.2. Surgimiento y expansión de las guerrillas (1964-1982).....	11
6.2. Auge, expansión y degradación del conflicto armado.....	13
6.2.1. Apogeo del conflicto armado (1982-2002).....	13
6.2.2. Seguridad democrática y reconfiguración del conflicto (2002-2012).....	15
6.3. Acuerdo de Paz, posconflicto y continuidad de la violencia.....	17
6.3.1. Negociaciones de paz y firma del Acuerdo (2012-2016).....	17
6.3.2. Posconflicto y persistencia de la violencia (2016-hoy).....	19
7. Análisis cinematográfico.....	21
7.1. Cóndores no entierran todos los días.....	21
7.2. Pájaros de verano.....	25
7.3. La sombra del caminante.....	29
7.4. Los colores de la montaña.....	32
7.5. Alias María.....	35
7.6. El silencio de los fusiles.....	38
7.7. Sumercé.....	40
8. Resultados.....	42
9. Conclusiones.....	43
10. Referencias.....	45
11. Anexos.....	48

1. Introducción

Colombia ha vivido durante más de seis décadas uno de los conflictos armados más largos y complejos de América Latina, dejando a su paso alrededor de 9.9 millones de víctimas, según las cifras del Registro Único de Víctimas (2025)¹. La violencia se ha visto reflejada en homicidios, desplazamientos forzados, secuestros, torturas y otras innumerables violaciones a los derechos humanos que, a día de hoy, siguen teniendo secuelas y que han marcado con sangre la cultura e identidad colectiva de todo el país.

A lo largo del tiempo, han surgido diferentes formas de contar la historia. Una de ellas ha sido el cine. Distintas producciones colombianas han intentado ponerle cara a la guerra. Algunas lo han hecho desde el realismo, otras desde la metáfora, otras desde la denuncia, y otras desde el documental, entre otras muchas formas de expresión cinematográfica. Todas ellas no solo reflejan una realidad, sino que también nos ayudan a entenderla y a recordarla, contribuyendo así a la construcción de memoria histórica de un país donde el olvido y la impunidad han sido persistentes.

Este trabajo tiene como propósito analizar cómo ha evolucionado el cine colombiano en su manera de representar el conflicto armado. Para ello, se examinarán siete películas y documentales que retratan distintos momentos del conflicto: Cóndores no entierran todos los días, Pájaros de verano, La sombra del caminante, Los colores de la montaña, Alias María, El silencio de los fusiles y Sumercé.

Antes de empezar con el análisis se dará un contexto histórico del conflicto, desde sus antecedentes hasta las disidencias actuales. Así como también se examinarán sus principales actores, que van desde el Gobierno colombiano, las Fuerzas Armadas

¹ El Registro Único de Víctimas (RUV) es una base de datos administrada por la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV), organismo adscrito al Departamento Administrativo para la Prosperidad Social (DPS) del Gobierno de Colombia. Su función es identificar y reconocer a las personas afectadas por violaciones a los derechos humanos y al derecho internacional humanitario en el marco del conflicto armado interno, con el fin de garantizar su atención, asistencia y reparación integral.

Revolucionarias de Colombia (FARC-EP)², el Ejército de Liberación Nacional (ELN)³, distintos grupos paramilitares y hasta grandes figuras del narcotráfico.

Después se analizarán las piezas audiovisuales en orden cronológico según el momento histórico al que pertenezcan, encajándolas principalmente en tres grandes bloques: orígenes del conflicto (años 1940-1980), auge del conflicto (años 1980-2010) y, por último, el proceso de paz y posconflicto (2010 en adelante). Esto servirá para situarnos y entender mejor cada fase, a la par que observamos la evolución narrativa de las películas a lo largo de los años.

Finalmente, se llevarán a cabo unas conclusiones en las que se recogerán los aprendizajes más destacables a lo largo de este estudio, junto con una reflexión personal sobre el conflicto, las películas y su aportación a la memoria histórica y colectiva colombiana.

2. Justificación

Son varias las motivaciones que me surgen a la hora de realizar esta disertación. Siendo colombiana y amante del cine, siempre me ha inquietado la manera en la que se cuenta la historia de Colombia, especialmente cuando se trata del conflicto armado. Además, habiendo estudiado la carrera de Publicidad y Relaciones Públicas, he aprendido la importancia del “*storytelling*”, el arte de contar historias con el fin de transmitir un mensaje concreto al espectador.

Durante años, Colombia ha sido retratada internacionalmente a través de series como *Narcos* o *La Reina del Sur*, donde se banaliza la violencia y el narcotráfico desde una perspectiva sensacionalista y llena de estereotipos. Aunque estas producciones muestran una parte de la historia, también la simplifican, la distorsionan y en ocasiones

² Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) surgieron en 1964 como una guerrilla de corte marxista-leninista. En 1982 adoptaron el sufijo “Ejército del Pueblo” durante su Séptima Conferencia Nacional, marcando una fase de expansión militar y política. Fueron el grupo insurgente más numeroso del país hasta la firma del Acuerdo de Paz en 2016.

³ El Ejército de Liberación Nacional (ELN) fue fundado en 1964 con influencia de la teología de la liberación y la revolución cubana. A diferencia de las FARC-EP, el ELN ha mantenido una estructura más descentralizada y una fuerte presencia en zonas fronterizas y de explotación minera, sin haber firmado un acuerdo definitivo de paz hasta hoy.

la romantizan, dejando poco espacio para profundizar en el daño social y en el sufrimiento de las víctimas.

Precisamente por eso, quise centrarme en aquellas otras formas de narrar el conflicto, menos mediáticas, pero mucho más cercanas a la realidad. El cine colombiano, en sus distintas etapas, ha ofrecido miradas alternativas más humanas, críticas y honestas. A través de películas y documentales, es posible observar cómo la guerra ha afectado la vida cotidiana de millones de personas, cómo ha cambiado con el tiempo, y cómo ha sido vivida desde diferentes lugares: la comunidad indígena, el campo, la periferia urbana o el interior de los grupos armados. Estos relatos no glorifican ni simplifican, sino que ofrecen la posibilidad de pensar desde lo sensible y lo ético.

Otra razón que me llevó a querer desarrollar este trabajo tiene que ver con una pregunta que sigue presente: ¿de verdad sirvió el proceso de paz? En su momento, los acuerdos con las FARC fueron un hito y un símbolo de esperanza, pero la realidad es que la violencia no ha desaparecido. Siguen existiendo disidencias, han surgido otros grupos armados y, aunque no de la misma forma, el conflicto continúa. Por eso me parece importante mirar hacia atrás, revisar cómo se ha contado la historia y preguntarnos qué lugar ocupa el cine en esa construcción de memoria.

3. Objetivos

El objetivo general de esta investigación es analizar cómo el cine colombiano ha representado el conflicto armado a lo largo del tiempo y de qué manera estas narrativas han contribuido a la construcción de la memoria histórica del país.

Para desarrollar este propósito, se busca identificar las principales etapas del conflicto armado colombiano y contextualizar históricamente cada una de ellas, examinar el tratamiento cinematográfico del conflicto en siete obras seleccionadas atendiendo a su enfoque narrativo, visual y simbólico, y descubrir cómo el cine y el documental han contribuido a representarlo desde una mirada crítica y sensible, centrando la atención en las víctimas y visibilizando sus experiencias. Asimismo, se propone explorar el concepto de proceso de paz y su aplicación en el caso colombiano, a la par que ofrecer una perspectiva de futuro observando el impacto actual del

conflicto, el surgimiento de disidencias y las huellas persistentes de la violencia. Finalmente, transmitir la importancia de que comprender y narrar la historia es una herramienta clave para evitar su repetición.

4. Metodología

Este Trabajo de Fin de Grado se basa en un enfoque cualitativo con un propósito analítico: entender cómo el cine colombiano ha representado el conflicto armado y qué lugar ocupan estas representaciones en la construcción de la memoria histórica. Para ello, se ha realizado un análisis de siete películas y documentales: *Cóndores no entierran todos los días* (1984), *Pájaros de verano* (2018), *La sombra del caminante* (2004), *Los colores de la montaña* (2010), *Alias María* (2015), *El silencio de los fusiles* (2017) y *Sumerché* (2019). Las obras seleccionadas corresponden a distintas etapas del conflicto, desde sus raíces hasta el contexto del posacuerdo de paz, lo que nos permite abordarlas también desde una perspectiva cronológica.

En primer lugar, *Cóndores no entierran todos los días* y *Pájaros de verano* se sitúan en los orígenes del conflicto (décadas de 1940 a 1980). En segundo lugar, *La sombra del caminante*, *Los colores de la montaña* y *Alias María* pertenecen al auge del conflicto (de 1980 a los 2000). Por último, *El silencio de los fusiles* y *Sumerché* narran en modo de documental el proceso de paz y posconflicto.

La selección de estas películas y documentales responde a varios criterios: su relevancia dentro del cine colombiano reciente, el reconocimiento que han recibido por parte de la crítica y, sobre todo, su vínculo con el conflicto armado. Algunas lo abordan desde la experiencia de las víctimas, otras desde la perspectiva de los actores armados o de la población civil. Se ha incluido tanto ficción como documental para mostrar distintas formas de representación.

Cada obra será analizada desde dos perspectivas. Por un lado, se tendrá en cuenta el contexto histórico y social en el que se sitúa. Por otro, se examinarán los aspectos narrativos y simbólicos, como el guion, la puesta en escena, los personajes, la fotografía o el sonido, y cómo estos construyen un discurso sobre el conflicto y la

memoria. Además, se utilizará una ficha técnica para registrar los datos básicos de cada producción y contextualizarla dentro de su época.

Tabla 1. Plantilla de ficha técnica cinematográfica

Título original	
Fecha de estreno	
País	
Duración	
Dirección	
Guion	
Producción	
Fotografía	
Montaje	
Música	
Sonido	
Reparto	
Género	
Sinopsis	

Fuente: elaboración propia

El trabajo se basa en distintas fuentes bibliográficas, académicas e institucionales que tratan tanto el conflicto armado en Colombia como el papel del cine en la construcción de la memoria histórica. Estas referencias ayudan a dar contexto a los análisis y permiten fundamentar las interpretaciones. También se considerará cómo ha evolucionado la forma en que el cine colombiano narra el conflicto: qué cambios ha habido en el enfoque, qué nuevas miradas han surgido y cómo estas películas se relacionan o se enfrentan con las versiones más extendidas en medios o discursos oficiales.

5. Marco teórico

5.1. Conflicto armado

Para empezar este estudio, es clave tener claro a qué nos referimos cuando hablamos de conflicto armado. No hay una definición única, pero el Derecho Internacional Humanitario (DIH) ofrece una base común para entenderlo. Según esta normativa, se diferencian dos tipos principales: los conflictos armados internacionales (CAI), que ocurren entre dos o más Estados, y los no internacionales (CANI), que implican enfrentamientos entre un Estado y uno o varios grupos armados organizados dentro de su territorio, o entre grupos armados sin intervención directa del Estado. Esta última categoría, aplicable al caso colombiano, está regulada por el artículo 3 común de los Convenios de Ginebra de 1949 y el Protocolo II adicional, los cuales fijan los estándares mínimos de humanidad que deben respetarse incluso en contextos de guerra interna (CICR, 2008).

Más allá del ámbito jurídico, otras aproximaciones subrayan el impacto humano como un factor esencial. Según Amnistía Internacional (2022), un conflicto armado se caracteriza no solo por su estructura legal, sino por las consecuencias devastadoras que deja a su paso: asesinatos, desapariciones forzadas, desplazamientos, torturas y violencia sexual, entre otras graves violaciones de los derechos humanos.

En el caso colombiano, estas consecuencias han sido profundas y masivas. El informe *¡Basta ya!* del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) cifra en más de 220.000 las personas asesinadas entre 1958 y 2012, de las cuales el 81% eran civiles. Por su parte, el capítulo de *Hallazgos y recomendaciones del Informe Final* de la Comisión de la Verdad⁴ afirma que “la construcción de la convivencia pacífica se ha enfrentado a obstáculos muy graves”, entre ellos “la continuación de conflictos armados localizados, donde priman las dinámicas criminales, el asesinato de líderes y excombatientes y la carencia de un clima propicio para la reconciliación y la paz grande” (2022, p. 23).

⁴ La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (conocida como Comisión de la Verdad) fue un organismo creado por el Acuerdo Final de Paz firmado en 2016 entre el Estado colombiano y las FARC-EP. Su objetivo fue esclarecer las violaciones a los derechos humanos y al derecho internacional humanitario ocurridas durante el conflicto armado, dando voz a las víctimas y promoviendo la convivencia y la no repetición de la violencia.

Sobre las causas del conflicto, como señala Javier Roldán (2023), no se pueden reducir a un solo motivo. Es el resultado de múltiples factores que se cruzan: desigualdad social, concentración de tierras, exclusión política, abandono estatal en muchas regiones, economías ilegales y corrupción. Esta combinación generó un contexto en el que la violencia terminó siendo una forma de disputar el poder y el control de los territorios.

La Comisión de la Verdad destaca que el conflicto colombiano no ha sido lineal. Ha pasado por varias etapas, con actores que cambian de forma, se fragmentan o reaparecen con otros nombres. Esto ha hecho que sea difícil darle un cierre definitivo, incluso después de acuerdos formales. Aunque la firma del Acuerdo de Paz con las FARC-EP en 2016 marcó un momento clave, las dinámicas de violencia no desaparecieron.

En muchas regiones del país, sobre todo las históricamente olvidadas por el Estado, nuevos actores armados ocuparon el vacío dejado por las FARC, perpetuando lógicas de control territorial, economías ilegales y represión. En este escenario, el conflicto armado colombiano continúa manifestándose de forma fragmentada, afectando gravemente la vida de comunidades que aún esperan garantías reales de paz y justicia.

Así, el conflicto armado colombiano constituye uno de los más prolongados y complejos de América Latina. Si bien puede ser clasificado formalmente como un conflicto armado no internacional, su desarrollo ha desbordado los marcos tradicionales de análisis, al involucrar una amplia gama de actores (estatales y no estatales), con intereses diversos. Más allá de los combates armados, el conflicto ha configurado formas de vida, relaciones sociales, emociones colectivas y memorias enfrentadas que el país aún intenta comprender y transformar.

5.2. Memoria histórica y su construcción

Entender estas memorias en conflicto implica ir más allá de los hechos y prestar atención a los relatos que se han construido en torno a ellos. En este punto entra el concepto de memoria histórica, no como un simple ejercicio de recordar, sino como una práctica colectiva que define identidades: quiénes somos, qué elegimos recordar y desde qué mirada. Como plantea Alcívar Zambrano (2023), las narrativas históricas no

solo transmiten información, también moldean la forma en que una sociedad se entiende a sí misma. A través de estas narrativas, se construye una idea compartida del pasado, del presente y de lo que se espera hacia el futuro. La memoria no es un proceso neutro, es un espacio de disputa simbólica donde se reconocen heridas, se exigen responsabilidades y se ponen en juego los sentidos colectivos.

Conviene distinguir entre memoria colectiva y memoria histórica. La primera, como plantea Maurice Halbwachs (1950), se construye dentro de los grupos sociales y se transmite de forma vivencial y emocional, con frecuencia de manera fragmentada. Está marcada por el presente y por los lazos afectivos que unen a quienes la comparten. A diferencia de esa experiencia más espontánea, la memoria histórica parte de un ejercicio consciente por reconstruir el pasado desde una mirada crítica. Se apoya en testimonios, documentos e investigaciones, y busca entender hechos que siguen teniendo peso en el presente.

Como señala Jelin (2002), no se trata de imponer una única verdad, sino de reconocer que hay múltiples versiones en tensión, y que ese conflicto también forma parte del proceso de recordar. Desde esa perspectiva, la memoria histórica no busca cerrar debates, sino todo lo contrario: cuestiona los relatos oficiales, saca a la luz lo que ha sido silenciado y plantea preguntas incómodas sobre responsabilidades. Esto resulta especialmente relevante en sociedades marcadas por la violencia y la impunidad, donde recordar también es una forma de exigir justicia y reconocimiento.

Esta dimensión conflictiva de la memoria se hace especialmente evidente en Colombia, donde durante décadas los relatos oficiales dejaron fuera las voces de quienes más sufrieron el conflicto: campesinos, comunidades indígenas, mujeres, niños, afrodescendientes. Frente a ello, iniciativas como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) han buscado recuperar esas memorias excluidas, reconociendo que no hay una sola forma de contar lo ocurrido, sino múltiples experiencias marcadas por el dolor, la resistencia y la lucha cotidiana. Esta mirada plural ha sido clave para abrir caminos hacia la verdad, la justicia y la reparación.

El historiador Pierre Nora (1984) se refiere a los “lugares de memoria” como aquellos espacios, símbolos o fechas que concentran significados compartidos. No surgen por sí solos, sino cuando la memoria viva empieza a apagarse y se necesita fijarla para que no se pierda. En Colombia, estos lugares no siempre son monumentos: pueden

ser una fosa común, una casa en ruinas, una canción o una escuela vacía por culpa del conflicto. La memoria también se encarna en lo cotidiano, en los objetos, en los paisajes marcados por la ausencia y en quienes todavía habitan esos espacios.

Construir memoria histórica implica, por tanto, no solo mirar atrás, sino decidir cómo queremos contar nuestra historia desde el presente. Y en ese proceso, el arte y el cine han jugado un papel crucial: han hecho visible lo silenciado, han conectado lo íntimo con lo político, y han permitido, en muchas ocasiones, que el dolor se transforme en relato.

5.3. El cine como herramienta de memoria y representación

El cine no es solo una forma de entretenimiento; también puede ser una herramienta poderosa para contar lo que otros prefieren callar. En contextos marcados por la violencia, como el colombiano, ha servido para recuperar historias ignoradas y dar espacio a voces que rara vez aparecen en los relatos oficiales. Como afirma Agudelo Ramírez (2017), muchas películas recientes en Colombia se han convertido en un “testimonio imprescindible” frente a la crudeza del conflicto y la indiferencia que lo rodea. A través de ellas, es posible acercarse al pasado desde una mirada más humana y ética.

Desde comienzos de los años 2000, se ha producido un cambio notable en cómo el cine representa el conflicto armado. Si antes era común ver narrativas que repetían estereotipos o trataban la violencia de forma superficial, hoy hay una apuesta más clara por retratos complejos, íntimos y comprometidos con la experiencia de las víctimas. Díaz-Maroto (2022) destaca este cambio como parte de una nueva forma de narrar: más conectada con la realidad social y política del país, y menos dependiente de los códigos del espectáculo.

Esta evolución dialoga también con el modo en que otros medios han contribuido a construir memoria. Tamayo y Bonilla (2014) sostienen que los medios de comunicación en Colombia han tendido a reproducir narrativas oficiales que, si bien necesarias, a menudo invisibilizan voces alternativas. En este contexto, el cine ofrece una posibilidad distinta: la de representar experiencias que no siempre encuentran

espacio en los discursos hegemónicos, y hacerlo desde una dimensión sensible, simbólica y crítica.

El cine permite así construir memoria desde lo sensible. Una escena, un silencio o un personaje pueden condensar experiencias colectivas y abrir espacios de empatía que los discursos oficiales no logran generar. A través de la ficción o el documental, se activan formas de recordar que apelan tanto a la emoción como a la reflexión. Por eso, más que ilustrar el pasado, el cine lo interpela.

Este tipo de representación también cuestiona el lugar del espectador. No se trata solo de observar, sino de posicionarse frente a lo que se muestra y asumir que el recuerdo también implica responsabilidad. Como afirma Agudelo Ramírez (2017), el cine actúa como un espejo incómodo que obliga a una sociedad fragmentada a enfrentarse con su propia historia.

6. Introducción histórica

Comprender el conflicto armado colombiano requiere revisar más de siete décadas de historia atravesada por la exclusión política, la desigualdad social, la violencia en el campo y la falta de presencia estatal en muchas regiones. En este apartado se presenta un recorrido general por su evolución, desde los antecedentes del siglo XX hasta las formas de violencia que persisten hoy, incluso tras el Acuerdo de Paz firmado en 2016. La cronología se organiza por etapas para contextualizar las causas, actores y transformaciones del conflicto, y servir así de base para el análisis de las películas.

6.1. Orígenes y configuración del conflicto armado

6.1.1. Antecedentes: violencia bipartidista y exclusión política (1948-1964)

Las raíces del conflicto armado colombiano tienen su origen en el periodo conocido como La Violencia, una guerra civil no declarada que comenzó tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Ese hecho desencadenó el Bogotazo (una oleada de disturbios en la capital) y dio paso a más de una década de

enfrentamientos políticos entre liberales y conservadores, especialmente en las zonas rurales (Señal Colombia, 2023).

Durante este periodo, el conflicto interpartidista generó más de 200.000 muertos, según estimaciones del CNMH, y creó un clima de polarización, represión y venganza que afectó profundamente el tejido social. En 1953, el general Gustavo Rojas Pinilla tomó el poder mediante un golpe militar con la promesa de restaurar el orden, pero su dictadura solo logró una tregua parcial. Su caída en 1957 dio paso al Frente Nacional (1958–1974), un pacto entre liberales y conservadores para alternarse en el poder durante cuatro gobiernos consecutivos, tal como recoge la Subgerencia Cultural del Banco de la República (2015).

Aunque el Frente Nacional logró cierta estabilidad institucional, también provocó una profunda exclusión política, ya que cerró el sistema a otras fuerzas sociales, especialmente a movimientos de izquierda, campesinos e indígenas. La concentración de tierras, la represión de protestas agrarias y la falta de reformas estructurales alimentaron un malestar creciente en sectores rurales, que comenzaron a organizarse en autodefensas campesinas. Como señalan Calderón Rojas (2016) y el CNMH, esta etapa no resolvió las causas estructurales de la violencia, sino que las postergó y las transformó. El Estado colombiano mantuvo un modelo excluyente y centralista, lo que sentó las bases para el surgimiento de los grupos guerrilleros a partir de 1964.

Para Chacón y Sánchez (2003), esta violencia no solo se explicó por la confrontación ideológica entre partidos, sino también por dinámicas locales de poder, donde las autoridades estatales actuaban con parcialidad y los líderes políticos regionales instrumentalizaban la violencia para mantener su control sobre la tierra y la población. La combinación de clientelismo, impunidad y ausencia de mecanismos democráticos reales dejó una estructura autoritaria que sobrevivió al Frente Nacional y condicionó las formas en que se organizaron tanto la protesta social como las respuestas armadas en décadas posteriores.

6.1.2. Surgimiento y expansión de las guerrillas (1964-1982)

El año 1964 marca el inicio formal del conflicto armado interno en Colombia, con la creación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) tras la

operación militar contra la comunidad campesina de Marquetalia. Esta intervención del Ejército, bajo el gobierno de Guillermo León Valencia, fue la respuesta estatal a lo que consideraba repúblicas independientes comunistas, pero terminó impulsando la organización armada de los grupos campesinos que se defendían del abandono estatal y la violencia de los grandes propietarios.

Ese mismo año se fundó el Ejército de Liberación Nacional (ELN), influido por la Revolución Cubana y la Teología de la Liberación. En los años siguientes surgieron también el Ejército Popular de Liberación (EPL, en 1967) y, más adelante, el Movimiento 19 de Abril (M-19), nacido como reacción al presunto fraude electoral de 1970. Estas organizaciones compartían un diagnóstico común: la imposibilidad de acceder al poder por la vía democrática, el cierre político del sistema bipartidista, la concentración de la tierra y la ausencia del Estado en grandes zonas rurales.

Como señala Calderón Rojas (2016), esta etapa se caracteriza por la consolidación de las guerrillas como actores armados con una agenda política definida. Aunque aún no recurrían masivamente al secuestro ni estaban articuladas con el narcotráfico, comenzaron a desarrollar estructuras militares y a establecer control territorial en zonas periféricas del país. La mayoría operaba en áreas rurales aisladas, donde el Estado tenía escasa presencia, y donde las condiciones sociales eran propicias para la movilización armada.

El informe *¡Basta ya!* del CNMH (2013) resalta que en esta etapa inicial el conflicto tenía un carácter más político-ideológico, con un alto contenido rural, y sin la fragmentación que lo caracterizaría más adelante. El uso de la violencia aún respondía a una lógica de lucha de clases, y no tanto a economías ilegales o disputas por rentas, como ocurriría en décadas posteriores.

La Comisión de la Verdad (2022) también advierte que durante este periodo se configuraron las bases de un conflicto armado prolongado. Las respuestas del Estado se centraron en el uso de la fuerza, bajo la doctrina de seguridad nacional, sin atender las causas estructurales que alimentaban la insurgencia. Este enfoque militarista no solo profundizó la confrontación, sino que debilitó las posibilidades de una salida política temprana.

Como explica Pizarro Leongómez (1991), las FARC-EP nacieron con una identidad campesina y una lógica de autodefensa frente al abandono y violencia del Estado, pero

con el tiempo fueron adoptando una estrategia político-militar más compleja. A partir de finales de los años 60 y durante los 70, consolidaron una estructura nacional, extendieron su presencia territorial y comenzaron a combinar la acción armada con labores de adoctrinamiento, control local y presión política, marcando así el paso hacia un conflicto prolongado con vocación de poder.

6.2. Auge, expansión y degradación del conflicto armado

6.2.1. Apogeo del conflicto armado (1982-2002)

A partir de la década de 1980, el conflicto armado colombiano entró en una etapa de agudización marcada por la expansión de los actores armados, el surgimiento de nuevos intereses económicos en la guerra, como el narcotráfico, y el aumento de la violencia contra la población civil. Durante estos años, las guerrillas consolidaron su presencia territorial, el paramilitarismo⁵ comenzó a tomar forma como fuerza contrainsurgente, y el Estado, en muchos casos, perdió el control sobre grandes zonas del país.

Uno de los hitos iniciales de este periodo fue el intento de paz del presidente Belisario Betancur (1982–1986), que abrió un breve proceso de negociación con varios grupos guerrilleros, especialmente las FARC y el M-19. Aunque se lograron treguas parciales y la creación del partido Unión Patriótica (UP), la falta de garantías y el posterior exterminio sistemático de esta organización frustraron las posibilidades de una salida política. Según el informe *¡Basta ya!* del CNMH (2013), más de 4.000 integrantes y simpatizantes de la UP fueron asesinados, lo que dejó una huella profunda en la confianza hacia el Estado.

Durante estos años, también se intensificó la financiación de los grupos armados a través de economías ilegales. Las guerrillas comenzaron a cobrar “gramajes” en zonas cocaleras y a recurrir al secuestro como fuente de ingresos, mientras que los narcotraficantes (como el cartel de Medellín, liderado por Pablo Escobar, y el cartel de

⁵ El paramilitarismo en Colombia hace referencia a grupos armados ilegales de carácter contrainsurgente, organizados inicialmente para combatir a las guerrillas, pero que actuaron fuera del marco legal del Estado. Aunque formalmente prohibidos, operaron con la tolerancia o el apoyo de sectores estatales, políticos y económicos. El grupo más representativo fue las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), activo entre 1997 y 2006.

Cali) adquirieron un poder militar y político sin precedentes. La ofensiva estatal contra el narcotráfico dio paso a una violencia urbana extrema: atentados, asesinatos selectivos y un clima generalizado de terror. Al mismo tiempo, los carteles empezaron a financiar grupos armados ilegales para asegurar sus rutas y controlar territorios, lo que profundizó la conexión entre el narcotráfico y el conflicto armado en las zonas rurales.

En este escenario aparecieron los primeros grupos paramilitares organizados, como Muerte a Secuestradores (MAS), que operaban con el apoyo de empresarios, ganaderos, narcotraficantes e incluso algunos sectores del Ejército. A finales de los años 90, estas estructuras se habían articulado bajo las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), convirtiéndose en un actor armado con capacidad de control territorial y responsable de algunas de las masacres más cruentas del conflicto. La Comisión de la Verdad (2022) advierte que durante este periodo se consolidó un patrón sistemático de violencia contra la población civil, especialmente en zonas rurales estratégicas para los intereses económicos de distintos actores armados.

Como advierte Romero (2000), el crecimiento del paramilitarismo en estos años no fue algo aislado ni casual. Formó parte de una estrategia más amplia impulsada por actores regionales con poder, que buscaban controlar el territorio y contener cualquier forma de oposición social. El uso de la violencia no fue solo una respuesta militar: también respondió a intereses económicos y políticos que vieron en el conflicto una forma de asegurar su influencia.

La guerra dejó de ser una confrontación directa entre el Estado y las guerrillas, y pasó a tener múltiples frentes, con alianzas cambiantes y actores diversos. Calderón Rojas (2016) describe este momento como una etapa de creciente degradación del conflicto, marcada por la aparición de nuevos grupos y por la confusión entre combatientes y población civil.

Al final de esta fase, el país vivía una crisis humanitaria grave. El desplazamiento forzado se disparó, las masacres eran frecuentes y la confianza en las instituciones estatales estaba profundamente deteriorada. Un hecho especialmente simbólico fue el secuestro de la excandidata presidencial Ingrid Betancourt por parte de las FARC en febrero de 2002, en plena zona de distensión (El Tiempo, 2022). Este acontecimiento tuvo un alto impacto político y mediático, y aceleró el colapso definitivo del proceso de paz del Caguán. El fracaso de los diálogos de paz con las FARC y el ELN durante el

gobierno de Andrés Pastrana (1998–2002) cerró un ciclo de negociaciones frustradas y abrió paso, en 2002, a un nuevo enfoque estatal bajo el mandato de Álvaro Uribe Vélez, centrado en la ofensiva militar.

6.2.2. Seguridad democrática y reconfiguración del conflicto (2002-2012)

Con la llegada de Álvaro Uribe Vélez a la presidencia en 2002, el Estado adoptó un enfoque distinto frente al conflicto armado. La llamada política de “seguridad democrática” apostó por fortalecer las Fuerzas Armadas, recuperar el control territorial y enfrentar militarmente a los grupos insurgentes, en especial a las FARC-EP. Esta estrategia rompía con la línea de negociación del gobierno anterior y se tradujo en una fuerte expansión de la presencia militar en zonas rurales, junto con políticas centradas en mostrar resultados rápidos, como el número de guerrilleros abatidos o capturados (CNMH, 2013). Pero este enfoque también generó consecuencias serias en términos legales y humanitarios, que afectaron especialmente a la población civil.

Estas dinámicas autoritarias no pasaron desapercibidas para la Corte Constitucional. En la Sentencia C-251 de 2002, el tribunal declaró inconstitucional la Ley 684 al considerar que otorgaba facultades excesivas a las Fuerzas Armadas y vulneraba derechos fundamentales, incluso en contextos de excepción. La Corte advirtió que no toda medida en nombre de la seguridad puede justificar la restricción de libertades civiles, marcando así un límite claro al avance del poder militar sobre el orden constitucional (Revenga Sánchez & Girón Reguera, 2005).

A pesar de este fallo, las prácticas implementadas durante la política de seguridad democrática derivaron en graves violaciones de derechos humanos. Entre 2002 y 2008, se consolidó el patrón de las ejecuciones extrajudiciales conocidas como “falsos positivos”, en las que el Ejército asesinó a civiles (en su mayoría jóvenes pobres) para presentarlos como guerrilleros muertos en combate. Según la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), al menos 6.402 personas fueron víctimas de este crimen sistemático en ese periodo, lo que constituye uno de los episodios más graves de responsabilidad estatal directa en el conflicto armado colombiano (JEP, 2021).

Figura 1. Acto conmemorativo de MAFAPO (Madres de Falsos Positivos) en soacha por las víctimas de ejecuciones extrajudiciales



Fuente: Agencia EFE (2023)

En 2005, el gobierno promovió la Ley de Justicia y Paz para facilitar la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia. Aunque este proceso permitió que miles de combatientes entregaran las armas, no significó el desmonte real de sus redes de poder. En muchas zonas del país, los grupos armados siguieron operando con otros nombres, manteniendo el control sobre el territorio, la economía local y la vida social. La Comisión de la Verdad (2022) advierte que esta continuidad favoreció el crecimiento de economías ilegales y la consolidación de alianzas entre actores armados, políticos y empresarios a nivel regional. En este contexto, el desplazamiento forzado se intensificó como una herramienta sistemática de despojo y dominación. Como recoge la propia Comisión, *“el desplazamiento forzado –mejor definido por Alfredo Molano como desplazamiento por terror– incidió de manera significativa en la transición de un país rural disperso a un país urbano concentrado”* (Comisión de la Verdad, 2022, p. 505).

A pesar del discurso oficial de pacificación y reducción del conflicto, la población civil continuó siendo la más afectada. El periodo de la seguridad democrática se caracterizó por la consolidación de una lógica militarista, en la que el control territorial se priorizó por encima de los derechos humanos, y donde las comunidades rurales quedaron atrapadas entre actores armados, promesas incumplidas del Estado y procesos de reparación simbólica sin garantías efectivas de no repetición.

En 2010, la elección de Juan Manuel Santos como presidente supuso un giro discursivo importante. Aunque mantuvo inicialmente la política de seguridad, su gobierno comenzó a dar señales de apertura hacia la búsqueda de una salida negociada al conflicto. Se distanció públicamente de Uribe, reconoció la existencia del conflicto armado (negada sistemáticamente por su antecesor) y promovió una agenda basada en los derechos de las víctimas y la reparación integral. Durante este primer periodo (2010-2012), se establecieron los primeros contactos confidenciales con las FARC, que sentarían las bases para el proceso de paz que iniciaría formalmente en 2012.

No obstante, en muchas regiones las dinámicas de violencia no cesaron. La continuidad de redes paramilitares, los asesinatos selectivos, el desplazamiento forzado y el control armado de territorios demostraban que, más allá del discurso institucional, el conflicto persistía bajo nuevas formas. Esta etapa, entonces, se caracteriza por la coexistencia de una reconfiguración política en el centro del Estado y una permanencia de lógicas violentas en los márgenes (García Perilla & Hernández Cetina, 2023).

6.3. Acuerdo de Paz, posconflicto y continuidad de la violencia

6.3.1. Negociaciones de paz y firma del Acuerdo (2012-2016)

En 2012, el gobierno de Juan Manuel Santos inició formalmente un nuevo proceso de paz con las FARC-EP, el grupo insurgente más antiguo y numeroso del país. A diferencia de intentos anteriores, este proceso se desarrolló bajo una lógica de negociación en medio del conflicto, con una agenda preestablecida de seis puntos y con Cuba y Noruega como países garantes. Las negociaciones, que se desarrollaron en La Habana, abordaron algunos de los temas de fondo del conflicto: la reforma rural, la participación política, el problema de las drogas ilícitas, los derechos de las víctimas, el fin de la confrontación armada y cómo poner en marcha lo acordado (CIDOB, 2015).

Uno de los logros más significativos fue haber puesto a las víctimas en el centro del proceso. Por primera vez en una negociación de paz en Colombia, se invitó a delegaciones de víctimas a hablar directamente con las dos partes en la mesa. Esto sentó un precedente importante en términos de justicia transicional y del reconocimiento público de quienes más han sufrido la guerra. Este enfoque permitió incorporar principios como la verdad, la reparación y la no repetición, cristalizados posteriormente

en el sistema integral de verdad, justicia, reparación y no repetición, del cual forma parte la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP).

El 26 de septiembre de 2016, el Acuerdo de Paz fue firmado públicamente en Cartagena por el presidente Juan Manuel Santos y el comandante de las FARC, Rodrigo Londoño (Timochenko), en un acto simbólico de alto valor político y mediático. Sin embargo, días después, el texto fue rechazado en un plebiscito nacional con un margen estrecho, reflejo de una profunda polarización social y política. Esto obligó a reabrir los diálogos para introducir ajustes, especialmente en lo relacionado con la participación política de excombatientes y la justicia transicional. Finalmente, el Acuerdo modificado fue refrendado por el Congreso en noviembre de ese mismo año.

Figura 2. Firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP en Cartagena, 26 de septiembre de 2016



Fuente: The New York Times en Español (2016)

A pesar del reconocimiento internacional (incluido el Premio Nobel de la Paz otorgado a Santos en 2016), el proceso enfrentó resistencias internas y limitaciones estructurales desde su origen. La firma de la paz no supuso el cierre definitivo del conflicto, sino el comienzo de una nueva etapa marcada por su implementación parcial y el resurgimiento de disputas armadas en los territorios abandonados por las FARC-EP, ahora ocupados por nuevos actores violentos (Comisión de la Verdad, 2022, p.243).

6.3.2. Posconflicto y persistencia de la violencia (2016-hoy)

Aunque la firma del Acuerdo de Paz con las FARC-EP en 2016 marcó un hito histórico, no significó el cierre definitivo del conflicto armado. La debilidad institucional, la resistencia de sectores políticos y la lenta implementación de puntos clave del acuerdo (como la reforma rural, el enfoque de género y el sistema de justicia transicional) han dificultado su consolidación. El Instituto Kroc de la Universidad de Notre Dame, citado por El Espectador (2023) ha señalado que más de la mitad de las disposiciones pactadas presentan retrasos o estancamientos, en especial aquellas orientadas a transformar las causas estructurales del conflicto.

Una de las consecuencias más visibles ha sido la ocupación territorial por parte de nuevos actores armados. Como explican García Perilla y Hernández Cetina (2024), las disidencias de las FARC-EP no pueden entenderse como una simple prolongación de la antigua guerrilla, sino como una reconfiguración con estructuras más fragmentadas y criminalizadas. Grupos como el Estado Mayor Central y la Segunda Marquetalia han retomado el control de rutas del narcotráfico y economías ilegales, imponiendo nuevas formas de poder armado sobre comunidades históricamente afectadas.

Esta recomposición del escenario armado ha tenido un impacto directo sobre la población civil. Según datos del Programa Somos Defensores (2022) y la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (OACNUDH, 2022), desde la firma del Acuerdo han sido asesinados más de 1.300 líderes sociales y defensores de derechos humanos, así como más de 300 firmantes del proceso de paz.

Estos crímenes reflejan la falta de garantías para quienes se acogieron al acuerdo, especialmente en términos de protección, seguridad y no repetición. Durante el gobierno de Iván Duque (2018–2022), la implementación del Acuerdo se estancó. La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad (2022) advierte que en ese periodo se impuso una narrativa centrada en la seguridad y se dejó de lado el reconocimiento del conflicto como un fenómeno político. Esto debilitó el compromiso institucional con el proceso y mantuvo viva la violencia en varias regiones.

Actualmente (2025), bajo el gobierno de Gustavo Petro —exintegrante del M-19— se ha impulsado la política de “paz total”, con la que se busca retomar los diálogos y dar continuidad al Acuerdo de 2016. Aun así, la persistencia de grupos armados, la

fragilidad institucional y la polarización política siguen dificultando una paz real y estable. El reciente atentado contra el senador Miguel Uribe Turbay por parte de un sicario de 14 años, ocurrido el 7 de junio de 2025 durante un mitin político, reactivó el debate sobre la fragilidad democrática en el país y dejó en evidencia las deficiencias del Estado para prevenir la violencia política. Este hecho confirma que, pese al Acuerdo de Paz, el uso de la violencia sigue siendo una forma vigente de disputa por el poder en Colombia (El País, 2025).

Figura 3. Marcha por la paz y en apoyo a Uribe Turbay en Bogotá el 8 de junio de 2025



Fuente: El Heraldo (2025)

7. Análisis cinematográfico

En este apartado se analizan siete obras audiovisuales que abordan diferentes momentos y perspectivas del conflicto armado colombiano. La selección busca mostrar variedad de enfoques, formatos y contextos, incluyendo tanto ficción como documental. El objetivo no es hacer un repaso exhaustivo del cine colombiano, sino centrarse en cómo estas películas y documentales representan la violencia, la memoria y las distintas formas de afectación social. El análisis de cada obra se hará de forma fluida, tocando aspectos como el contexto histórico, la narrativa, la estética, la representación del conflicto y su relación con la memoria histórica.

7.1. Cóndores no entierran todos los días⁶

La primera película que vamos a analizar es *Cóndores no entierran todos los días*, estrenada en 1984, dirigida por Francisco Norden y basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Aunque se estrenó en pleno auge del conflicto armado, está ambientada en los años de *La Violencia*, período que comienza tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, en aquel entonces líder liberal, el 9 de abril de 1948 y que duraría una década. En este contexto se llevó a cabo una lucha constante y sanguinaria entre los partidos políticos tradicionales, el Liberal y el Conservador. Este enfrentamiento ya existía desde el siglo XIX, pero alcanzó un mayor auge en este período.

Imágenes de prensa que aparecen en el film (como el titular de *¡Liberales a las urnas!* o *Victoria con el liberalismo* del diario *El Tiempo*) contextualizan esa atmósfera de tensión política. Reflejan un momento en que el sistema bipartidista estaba radicalizado y el voto se entendía casi como una forma de lealtad armada. En ese escenario, los conservadores, que controlaban gran parte del aparato estatal, impulsaron una represión sistemática contra las bases liberales, sobre todo en regiones rurales. Es precisamente ese proceso el que retrata la película, centrada en Tuluá (Valle del Cauca), uno de los epicentros de la violencia partidista.

⁶ Véase Anexo I.

Figuras 4 y 5. Titulares de prensa de 1946 que aparecen al inicio de la película



Fuente: película Códoros no entierran todos los días (1984)

El film gira en torno a la figura de León María Lozano, también conocido como “El Cóndor”, apodo con el que se le identifica por ser el cabecilla de los llamados “Pájaros”, un grupo armado ilegal al servicio del partido conservador. En la película, Lozano encarna al típico personaje gris que, en medio del caos político, encuentra la oportunidad de ascender como figura de poder local gracias a su fanatismo ideológico y a su capacidad para ejercer violencia sin límites. Su transformación (de comerciante ignorado a figura temida) es el eje narrativo de la película y refleja cómo el Estado, aunque ausente de forma directa, permitió que estas prácticas se ejercieran impunemente bajo la excusa de “restaurar el orden”.

La película también refleja el uso de mecanismos de terror como el sicariato, las listas negras, el exilio interno y el asesinato selectivo, que marcaron el paso de una

guerra partidista a una violencia política institucionalizada. A través de estos elementos, *Cóndores no entierran todos los días* no solo recrea un momento específico de la historia colombiana, sino que propone una lectura crítica sobre las raíces del conflicto armado posterior, que ya en esa época empezaba a gestarse en medio de impunidad, polarización política y control violento de los territorios.

Otro aspecto a destacar es que la Iglesia Católica aparece como una institución que no solo respalda pasivamente la represión, sino que la justifica desde un discurso moralista y excluyente. En varias escenas, los sacerdotes refuerzan la narrativa conservadora al señalar que “la violencia es culpa de los masones y ateos”, en alusión directa al liberalismo, asociado con la herejía, el caos y la ruptura del orden cristiano tradicional. Se presenta así una oposición entre “las familias cristianas” (que representan el orden, la tradición y el partido conservador) y los “liberales”, convertidos en enemigos no solo políticos sino también espirituales. Este tipo de discurso religioso sirvió históricamente como validación simbólica del exterminio político, reforzando la idea de que matar liberales no era solo un acto de poder, sino un deber moral.

La película retrata este vínculo con símbolos como la bendición de las armas, la omisión frente a los crímenes y la complicidad de los clérigos. Todo esto construye una imagen de una Iglesia activa en la producción del miedo y la polarización. Este rol no fue una invención cinematográfica, sino una referencia directa a la manera en que sectores eclesiásticos participaron en *La Violencia*, respaldando ideológicamente al partido conservador y alimentando la persecución de todo aquel que no se alineara con sus valores.

En cuanto al enfoque narrativo y simbólico, la película adopta una estructura narrativa clásica, con una progresión dramática centrada en la figura de León María Lozano. Su ascenso al poder se construye desde lo cotidiano: un hombre común, marginado y humillado, que encuentra en el caos político una vía de legitimación violenta. El guion avanza siguiendo la lógica de la tragedia: la consolidación del poder trae consigo el aislamiento, la paranoia y la caída. Pero más allá del argumento lineal, el film tiene una fuerte carga simbólica. León María representa al conservadurismo armado, al fanatismo que se justifica en nombre del orden y la religión, mientras que los liberales, casi siempre anónimos, aparecen como cuerpos desplazados o eliminados. La

figura del "Cóndor" se convierte en un símbolo del poder autoritario que va por encima del miedo y se sostiene mediante la violencia moralizada.

La narrativa también resalta la complicidad colectiva y la frialdad ante las muertes enemigas, sin importar incluso si se trata de niños, como se puede ver en una escena de la película. El silencio del pueblo, el apoyo de las élites locales, el "permiso moral" de la Iglesia y la tolerancia estatal no son elementos secundarios, sino piezas que completan el engranaje represivo. Por lo tanto, el discurso oficial (el orden, la fe, la familia) sirve como motivo suficiente para el exterminio como forma de limpieza política.

Norden opta por una puesta en escena sobria, que mezcla el costumbrismo con lo siniestro. La atmósfera es opresiva: la música, los espacios cerrados, la iluminación tenue y el ritmo pausado crean un clima de paranoia progresiva. Los "pájaros", sicarios de León María, aparecen siempre como sombras, figuras deshumanizadas. El tratamiento visual refuerza la idea de una violencia sistémica que opera en silencio y se infiltra en la cotidianidad. La presencia de la Iglesia, el cementerio, los discursos del poder y la figura del caballo como símbolo de la muerte articulan un lenguaje visual cargado de metáforas.

Figura 6. Momentos previos al asesinato de León María, en la iglesia por última vez



Fuente: película *Cóndores no entierran todos los días* (1984)

En cuanto a la representación del conflicto, la película no lo presenta como una guerra de bandos equivalentes, sino como un proceso sistemático de represión, donde el Estado se desentiende y delega la violencia en grupos afines. La Iglesia aparece como parte activa en esa lógica, no solo por lo que dice, sino por lo que calla. En ese sentido, el film traza una genealogía clara entre *La Violencia* y las dinámicas del conflicto armado contemporáneo, especialmente en lo que respecta al exterminio selectivo, la ideologización de la muerte y la naturalización del terror.

Desde la perspectiva de la memoria histórica, *Cóndores no entierran todos los días* ofrece una lectura crítica de un periodo que durante mucho tiempo fue narrado desde la épica partidista o el silencio institucional. La película se posiciona frente al olvido, reconstruyendo no solo los hechos, sino también los mecanismos simbólicos que sostuvieron la violencia: el miedo, la complicidad, el fanatismo, la religión usada como arma. En ese sentido, su aporte va más allá del testimonio. Propone una reflexión sobre los orígenes del conflicto armado posterior, sugiriendo que muchas de las prácticas de violencia selectiva, eliminación del opositor y control territorial ya estaban presentes en los años cincuenta.

El mayor aporte de la película radica en haber sido una de las primeras en el cine colombiano en conectar memoria, política y cine desde una perspectiva crítica. No glorifica a sus personajes ni intenta cerrar el conflicto con soluciones narrativas fáciles. Por el contrario, deja abierta la pregunta sobre el rol de la sociedad en la perpetuación del miedo y la exclusión. En ese sentido, no solo retrata una época, sino que interpela al presente.

7.2. Pájaros de verano⁷

La segunda película de este análisis es *Pájaros de verano* (2018), dirigida por Ciro Guerra y Cristina Gallego. A diferencia de otras representaciones sobre la violencia en Colombia, aquí el conflicto armado como tal no es el foco central, pero aborda las causas estructurales del narcotráfico, y por lo tanto, de la violencia posterior. La película se sitúa en La Guajira de los años 70, durante el auge de la “bonanza marimbera”, cuando el tráfico de marihuana hacia Estados Unidos –en pleno movimiento hippie– se convirtió

⁷ Véase Anexo II.

en un negocio millonario para muchas comunidades de la costa norte de Colombia, incluida la población indígena wayuu. Este contexto no solo generó riqueza rápida, sino que también alteró el equilibrio social y cultural de estas comunidades. La película aborda justamente ese proceso de transformación, de fractura. Lo que al principio parece una oportunidad económica en un contexto de pobreza termina convirtiéndose en una espiral de violencia y traición que arrasa con todo lo que antes daba sentido a la vida de los wayuu.

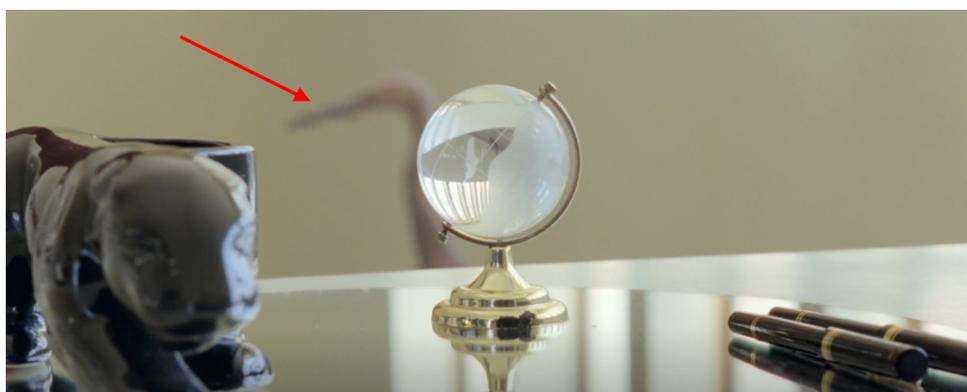
La historia gira en torno al clan Pushaina. El protagonista, Rapayet, representa la figura del intermediario que, aunque quiere mantener el respeto por las normas tradicionales, poco a poco se va dejando seducir por el dinero fácil. Úrsula, por su parte, es la matriarca y representa el núcleo moral y cultural de la familia. Encarna esa figura femenina que sostiene el honor, la palabra y el prestigio dentro de la estructura wayuu. Es una mujer dura, estricta, que entiende que la palabra dada tiene un valor sagrado. Pero ni siquiera ella puede detener el deterioro de su comunidad. La ambición, el poder y la codicia actúan como veneno lento. Lo que comienza como un negocio entre amigos, sin demasiadas pretensiones, pronto se convierte en una red de violencia donde los códigos tradicionales empiezan a perder sentido. La película deja claro que el verdadero conflicto no empieza con las armas, sino cuando se rompen esos acuerdos invisibles que habían mantenido la paz durante generaciones.

Una de las frases más potentes que resume el sistema de valores wayuu es aquella que dice: “Si hay familia, hay prestigio. Si hay prestigio, hay honor. Si hay honor, hay palabra. Si hay palabra, hay paz.” La película la repite como un mantra, casi como un recordatorio de lo que está en juego. La estructura social se sostiene en esa cadena de valores, y cuando uno de esos eslabones se rompe, todo el equilibrio se viene abajo. A medida que el dinero comienza a circular y las armas a multiplicarse, esa cadena empieza a deshacerse. La palabra ya no tiene peso, el honor se vuelve negociable y la paz desaparece.

Narrativamente, la película tiene una estructura que recuerda a una tragedia griega, dividida en cinco cantos que marcan el ciclo de ascenso, apogeo y caída. Otro recurso que refuerza la comparación con la tragedia clásica es la presencia de los *jayeichi*, pastores wayuu que cuentan las historias cantando, advirtiendo y recordando. Funcionan como un coro que anticipa la catástrofe, que narra los sueños premonitorios

y que insiste en que cada decisión tiene un costo. Estos cantos, llenos de simbolismo, acompañan la trama desde el principio, marcando cada etapa del ciclo que lleva a la destrucción. Otro elemento simbólico muy fuerte son los pájaros. Su presencia no es casual. A lo largo de la película aparecen en momentos clave, justo antes de que ocurra algo terrible. Para la cultura wayuu, los pájaros tienen un significado supersticioso, funcionan como mensajeros de desgracias. La cámara los muestra de forma insistente: sobrevolando el desierto, posados en las casas, o incluso como parte de los sueños. Su presencia es una señal de que el equilibrio se ha roto y que ya no hay vuelta atrás.

Figuras 7, 8, 9. Aparición de pájaros en algunas escenas (tanto como foco central o elemento de fondo)



Fuente: película Pájaros de verano (2018)

Visualmente, la película es una mezcla entre belleza y amenaza constante. La fotografía juega con los contrastes: la inmensidad del desierto frente a espacios cerrados donde los personajes conspiran o sufren en silencio. Los colores son cálidos pero apagados, como si el paisaje fuera cómplice de la tragedia que se avecina. Hay una sensación de encierro emocional que va creciendo a medida que avanza la historia. Los silencios, los planos largos, la música tradicional... todo contribuye a crear una atmósfera que nos dice que el final no será feliz.

Figuras 10 y 11. Ejemplo del uso de la fotografía en dos escenas



Fuente: película Pájaros de verano (2018)

La violencia no aparece de golpe, sino que se cuela poco a poco. Al principio parece controlable, gestionable dentro de los códigos wayuu: las ofensas se pagan, los conflictos se negocian. Pero cuando la economía ilegal entra en juego y las armas se convierten en el nuevo lenguaje de poder, ya no hay espacio para el diálogo. La palabra pierde valor y la lógica de la venganza se impone. La escena final, donde el ciclo de

muerte alcanza su punto máximo, no necesita de grandes explosiones ni de combates. La tragedia es más íntima, más social, más humana. Así es como se representa el conflicto.

En términos de memoria histórica, *Pájaros de verano* aporta una mirada de cómo el narcotráfico desestabilizó territorios incluso antes de que las guerrillas o los paramilitares llegaran a ellos. El film no cae en la romantización de la cultura indígena, ni la presenta como víctima pasiva. Muestra a los wayuu como actores de su propia historia, tomando decisiones, asumiendo consecuencias. Eso hace que el relato sea más incómodo, pero también más honesto.

Al final, la película no es solo una historia sobre drogas o sobre violencia. Es una reflexión sobre lo que pasa cuando el dinero, el poder y la ambición son más fuertes que la palabra, el honor y la familia. Y sobre cómo, cuando eso ocurre, no hay tradición que aguante ni cultura que no termine fracturada.

7.3. La sombra del caminante⁸

La sombra del caminante (2004), dirigida de nuevo por Ciro Guerra, está ambientada en la Bogotá de principios de los años 2000. A diferencia de las dos películas anteriores, aquí no hay grandes escenarios rurales ni contextos históricos explícitos. Tampoco aparece la violencia representada a través de guerrillas, paramilitares o narcotráfico. La guerra está, pero de fondo. Es como un eco que se cuela en la vida de los personajes, sin necesidad de mostrarnos balas ni uniformes.

La historia se centra en la relación entre Mañe y el “Caminante”, cuyo nombre desconocemos. Mañe es un hombre con una pierna amputada, que sobrevive vendiendo figuras de origami a 100 pesos, ya que, con sus condiciones, nadie le da trabajo (a pesar de sus múltiples intentos) y se enfrenta cada día a la indiferencia de la ciudad. Una noche lo asaltan y lo dejan tirado en la calle. Es ahí donde el Caminante, que se gana la vida transportando personas en su espalda por unos centavos, lo encuentra y decide ayudarlo, llevándolo a su refugio. A partir de ese momento, surge entre ellos una relación de ayuda mutua y complicidad.

⁸ Véase Anexo III.

Figura 12. Mañe intentando vender figuras de origami para ganarse la vida



Fuente: MUBI

A pesar de sus diferencias, ambos personajes encuentran formas de complementarse. Mañe, que sabe leer y escribir, le enseña al Caminante lo básico, dándole una herramienta que nunca tuvo. Entre ellos se genera una relación que mezcla amistad, necesidad y desconfianza. La película retrata cómo dos personas afectadas por la violencia social y económica pueden encontrar en el otro una forma de sobrevivir.

La clave de la trama está en el pasado del Caminante, que confiesa a Mañe casi al final de la película, antes de morir. Revela que fue reclutado siendo niño y que mató a cientos de personas durante el conflicto armado, incluidos los padres de Mañe. A él, como victimario, también lo castigaron con una bala en la cabeza, que le impide ver la luz del sol y le obliga a llevar una especie de gafas artesanales de protección. La revelación no llega como un gran giro dramático, sino como un hecho que añade una capa más de complejidad a la relación entre los dos.

Narrativamente, la película se mueve en la frontera entre el realismo social y la metáfora. Por un lado, muestra de manera muy directa las condiciones de pobreza y exclusión en las que sobreviven miles de personas en las ciudades colombianas. Por otro lado, la silla que el Caminante carga en su espalda tiene un valor simbólico importante porque representa la culpa que arrastra. Cada vez que levanta peso, cada vez que transporta a alguien, podemos interpretar que está cargando también con sus propias acciones pasadas.

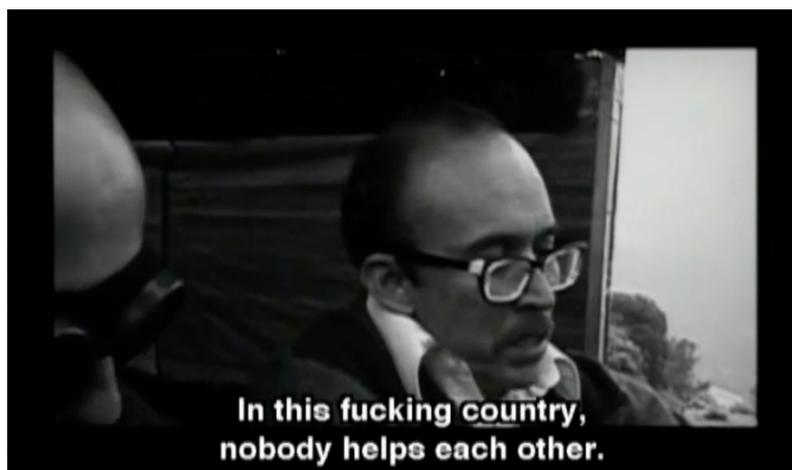
La película evita caer en el sentimentalismo o en la búsqueda de redención fácil. No hay reconciliación forzada. La relación entre ambos queda marcada por esa verdad que Mañe descubre demasiado tarde. Nos hace plantearnos si es posible perdonar algo así, a lo que el mismo Caminante afirma “No hay perdón para nosotros”, aunque él también haya sido víctima de una guerra que le dejó muerto en vida. En una escena en la que están en el cementerio, el Caminante dice “Me ha tocado ver tantos muertos que ya les tengo hasta envidia”, a lo que Mañe añade: “Somos buenos para matar, lo hacemos mejor que nadie. Ser un muerto colombiano es un orgullo que cuesta.” Ambas frases reflejan el nivel de cansancio, rabia y desesperanza acumulada.

Estéticamente, la elección del blanco y negro refuerza el tono de la película. Le quita cualquier elemento de belleza estética a la ciudad y acentúa la sensación de vacío, dureza y desgaste emocional. La Bogotá que retrata Guerra no es solo un escenario físico, sino un espacio emocional donde la miseria, la soledad y la falta de empatía son constantes.

En cuanto a la representación del conflicto, lo más llamativo es que Guerra no muestra la guerra como tal, sino sus efectos. La violencia es algo que ya pasó, pero que sigue moldeando las vidas de los personajes. Los cuerpos cargan las secuelas físicas, pero también las emocionales. La culpa, el resentimiento, la desconfianza... todo eso está presente aunque nadie lo verbalice de manera directa. La película no se interesa por los bandos, por las razones ideológicas o por la justificación política. Aquí lo único que importa es lo que queda después: el dolor, la vergüenza, la soledad.

Desde la perspectiva de la memoria histórica, *La sombra del caminante* aporta una mirada que pocas películas colombianas habían mostrado hasta ese momento: la de las víctimas y victimarios anónimos que, después de la guerra, terminan conviviendo en las ciudades, lejos del frente de batalla, pero cargando con las consecuencias del conflicto. La película pone el foco en los efectos a largo plazo de la violencia: la culpa, la discapacidad, la pobreza y la imposibilidad de rehacer la vida en un país que sigue funcionando como si nada hubiera pasado. No hay narración oficial ni reconstrucción de grandes hechos históricos. Solo dos personas enfrentándose a su manera, a una memoria que les pesa en lo personal, y que el país, como colectivo, también ha preferido ignorar.

Figura 13. Momento en el que Mañé dice que en este país (Colombia) nadie ayuda a nadie



Fuente: película La sombra del caminante (2004)

La sombra del caminante también funciona como una crítica directa a la falta de oportunidades y al abandono institucional en Colombia. La exclusión social, la pobreza extrema, la indiferencia ciudadana y la falta de empatía aparecen todo el tiempo como un telón de fondo. Nos deja una pregunta que queda flotando hasta el final: ¿cómo seguir adelante cuando lo que pasó es imposible de olvidar?

7.4. Los colores de la montaña⁹

La siguiente película a analizar es *Los colores de la montaña* (2010), dirigida por Carlos César Arbeláez. A diferencia de *La sombra del caminante*, que mostraba la guerra como un eco lejano en la ciudad, aquí volvemos al campo, donde la guerra se mezcla con la vida diaria y termina por volverse parte del paisaje. Aunque aquí no hay combates directos, hay minas antipersonal, desplazamientos forzados y un miedo constante que forma parte de la rutina.

La historia se desarrolla en las montañas antioqueñas y está contada desde la mirada de Manuel, un niño de nueve años. Su preocupación principal en la película no es la guerra, ni la guerrilla, ni el ejército, ni los paramilitares. Es recuperar su balón de fútbol, que se ha quedado atrapado en un campo minado. Esa anécdota, en apariencia simple, sostiene toda la narrativa. Lo que al principio parece un juego se convierte, poco

⁹ Véase Anexo IV.

a poco, en una metáfora bastante dura de lo que significa crecer en medio de un conflicto armado.

Figura 14. Manuel, Poca Luz y Julián intenta recuperar la pelota en un campo de minas



Fuente: película Los colores de la montaña (2010)

En una de las búsquedas por el balón que suceden a lo largo de la cinta, los niños son advertidos por los adultos de que no vayan a esa zona. Posteriormente, un cerdo de la comunidad se escapa corriendo (también atraído por la pelota) y cuando la alcanza pisa una mina y explota. Aún así, los niños siguen insistiendo con recuperar el balón, lo que simboliza sus sueños e ilusiones inalcanzables por culpa de la guerra y de un Estado que los ha dejado en el olvido.

La película también incluye momentos que muestran cómo la violencia va moldeando la forma de pensar de los niños. En una conversación entre Manuel y Julián, el primero le pregunta si alguna vez ha pensado en irse a la guerrilla, como hizo su hermano mayor. Julián le responde que no le parece una mala idea, porque en su vida no hay muchas otras oportunidades. Esa respuesta, dicha con total naturalidad, deja ver cómo en estos contextos el reclutamiento armado no siempre se vive como una tragedia, sino como una salida terrible ante la falta de alternativas.

La guerra, aunque no aparece de manera explícita, está en los comentarios de los adultos, en las conversaciones en voz baja, en la repentina ausencia de algunos niños en la escuela, en los grafitis en el patio, en el miedo de la profesora o en el sonido de helicópteros que nunca se van.

Figura 15. Pasan lista en el colegio y los niños dirigen su mirada al pupitre ausente de una compañera

Figura 16. Pintadas en la pared del colegio con mensajes de guerra



Fuente: película Los colores de la montaña (2010)

Narrativamente, la película decide quedarse en el punto de vista de los niños. Eso le da al relato un tono casi inocente pero, al mismo tiempo, mucho más doloroso. Porque lo que para ellos es curiosidad o aventura, para el espectador es claramente una situación de riesgo. La escena del balón es el ejemplo más claro de esto: mientras Manuel y sus amigos diseñan todo tipo de estrategias para recuperarlo, uno como espectador solo puede pensar en el peligro inminente de las minas antipersonal. Esa dualidad entre juego y tragedia es lo que sostiene gran parte del impacto emocional de la película.

Estéticamente, la película se aleja de la oscuridad o de la estética sucia que suele asociarse al cine de guerra. Aquí hay luz, colores vivos, paisajes verdes. La fotografía es luminosa. Pero esa belleza visual contrasta todo el tiempo con el horror latente. La

cámara se mantiene siempre cerca de los niños, acompañando sus juegos, sus miedos y sus pequeñas alegrías.

En cuanto a la representación del conflicto, *Los colores de la montaña* no toma partido. No muestra claramente quiénes son los buenos o los malos. La guerrilla, el ejército, los paramilitares... todos son una amenaza para la comunidad. Lo que más resalta es el abandono. No hay Estado, no hay protección, no hay futuro. Los campesinos solo tienen dos opciones: quedarse y exponerse o irse y dejarlo todo atrás. La película no necesita decir que eso es desplazamiento forzado: uno lo entiende solo viendo cómo las familias empiezan a desaparecer, cómo las casas quedan vacías y cómo los amigos de Manuel se van uno a uno.

Desde la perspectiva de la memoria histórica, *Los colores de la montaña* aporta algo fundamental: muestra cómo la guerra afecta a los más pequeños, a los que no entienden del todo por qué pasa lo que pasa, pero que igual sufren las consecuencias. La película no es un documental ni pretende serlo, pero tiene la fuerza de un testimonio colectivo. Habla de la pérdida de la infancia, de la normalización del miedo y de la invisibilidad de las víctimas rurales en el relato oficial del conflicto.

El mayor aporte de esta película es que le pone rostro y voz a esos niños que crecieron entre minas, desplazamientos y amenazas. No desde la victimización, sino desde la cotidianidad. Desde lo que significa querer jugar fútbol mientras a tu alrededor todo se desmorona. *Los colores de la montaña* no cierra con grandes discursos ni con soluciones. Termina, simplemente, con un balón que sigue atrapado, como símbolo de una infancia suspendida, de un juego que nunca se podrá terminar.

7.5. Alias María¹⁰

Alias María (2015), dirigida por José Luis Rugeles, se mete de lleno en uno de los aspectos menos visibles del conflicto armado colombiano: el reclutamiento de menores y, en concreto, el de niñas. La protagonista es María, una adolescente de 13 años que forma parte de un grupo guerrillero. No hay una explicación previa de cómo llegó allí, ni de su vida antes de la guerra. La película simplemente la muestra ya dentro, cumpliendo órdenes, cargando armas y caminando largas distancias por la selva.

¹⁰ Véase Anexo V.

La historia empieza cuando a María le encargan una misión: acompañar y proteger al bebé recién nacido del comandante. La tarea parece sencilla, pero pronto entendemos que para ella todo es más complicado de lo que aparenta. María también está embarazada y nadie puede saberlo. Sabe que si lo descubren, le harán abortar. En ese entorno, el cuerpo de las mujeres, incluso el de niñas como ella, no les pertenece. No tienen derecho a decidir, ni sobre su vida ni sobre su maternidad.

Gran parte de la película es la caminata de ese grupo por la selva. No hay grandes escenas de acción, pero la tensión es constante. La selva no aparece como un refugio natural, sino como un espacio hostil, que asfixia y agota. Hay una sensación de encierro, aunque el escenario sea abierto. El llanto del bebé, en medio de una posible emboscada, se vuelve un problema más, un riesgo añadido.

La relación de María con su superior, Mauricio, deja claro otro tema de fondo: la violencia de género dentro de los grupos armados. Él es su pareja, pero también su comandante. La película muestra, sin necesidad de ser explícita, que esa relación no es en igualdad de condiciones. Hay escenas en las que ella tiene que esquivar avances de Mauricio, donde queda claro que su consentimiento nunca fue una opción real.

Figura 17. María le dice a Mauricio que no quiere abortar y Mauricio le responde que no le importa lo que ella quiera



Fuente: película Alias María (2015)

A nivel visual, la película mantiene colores apagados, con planos largos que refuerzan la sensación de cansancio físico y emocional de los personajes. El sonido de la selva es permanente, y eso suma al ambiente de tensión. Rugeles también introduce

imágenes de hormigas moviéndose en grupo, como si fueran una metáfora de esos combatientes que avanzan sin cuestionar, cumpliendo órdenes de forma automática. Hacia el final, esas imágenes cambian por gusanos, dejando claro que el deterioro, físico y moral, es inevitable.

Figura 18. Gusanos que representan el deterioro en la guerra



Fuente: película *Alias María* (2015)

Lo que más impacta es cómo, a pesar de su edad, María tiene que tomar decisiones que ninguna niña debería tener que enfrentar. La película no nos da grandes discursos, ni explicaciones políticas. Todo se cuenta desde lo cotidiano, desde los silencios, desde las miradas. La actriz, Karen Torres, logra transmitir mucho solo con su expresión corporal. Aunque nunca sepamos en detalle cuál fue la historia de María antes de entrar en la guerrilla, su forma de moverse, de reaccionar, deja claro que lleva demasiado tiempo sobreviviendo.

En cuanto a la memoria histórica, *Alias María* aporta una mirada que el cine colombiano casi no había tocado: la de las niñas combatientes y las violencias específicas que sufrieron dentro de los grupos armados. No se enfoca en las razones de la guerra, sino en las consecuencias más íntimas. La película muestra que en el conflicto no solo se mató con armas, sino también a través del control de los cuerpos, de la imposición, del miedo constante.

El final no es esperanzador ni redentor. La película cierra como empezó: mostrando que, para María, como para muchas niñas reales que vivieron situaciones similares, la guerra no es una elección, sino una trampa de la que es casi imposible salir.

7.6. El silencio de los fusiles¹¹

Con *El silencio de los fusiles* (2017), dirigido por Natalia Orozco, el enfoque cambia de nuevo. Esta vez no estamos ante una ficción, sino ante un documental. Aquí no hay personajes inventados ni recreaciones dramáticas: lo que hay es el relato real del proceso de negociación entre el gobierno colombiano y las FARC, que llevó a la firma del Acuerdo de Paz en 2016. La cámara acompaña el proceso desde dentro, con acceso a imágenes, conversaciones y momentos que no habían sido vistos públicamente hasta entonces.

Lo interesante de este documental es que no solo se centra en la firma o en los momentos protocolarios que vimos en televisión, va mucho más allá. Muestra las dudas, las tensiones internas, los viajes secretos, las reuniones a puerta cerrada. Los jefes guerrilleros, los negociadores del gobierno, las víctimas... todos aparecen. No como héroes ni como villanos, sino como personas enfrentadas a un proceso que nadie sabía cómo iba a terminar.

Narrativamente, el documental no busca la neutralidad fría de un informe periodístico. Tampoco es propaganda de uno u otro lado. La directora toma decisiones claras sobre qué mostrar y cómo mostrarlo. Incluye entrevistas, archivos audiovisuales, grabaciones de momentos íntimos. Y también deja espacio para el silencio, para las miradas incómodas, para las contradicciones. Hay escenas donde se ve a los negociadores de las FARC intentando adaptarse al lenguaje técnico de la política institucional. O momentos donde los representantes del gobierno expresan su frustración y su cansancio. Esa humanización de todas las partes involucradas es, quizás, uno de los mayores logros de la película.

¹¹ Véase Anexo VI.

Figura 19. Juan Manuel Santos siendo entrevistado para el documental



Fuente: documental *El silencio de los fusiles* (2017)

Estéticamente, no hay una gran elaboración visual. El peso está en el material de archivo y en la fuerza de los testimonios. La música es discreta, casi pasa desapercibida. Lo que sostiene la narración son las palabras, los gestos, las pausas. La cámara muchas veces parece testigo incómodo, como si estuviera colándose en un espacio donde no debería estar.

Desde el punto de vista de representación del conflicto, *El silencio de los fusiles* tiene un valor importante porque documenta el momento en que la confrontación armada más larga del continente americano empieza a cerrarse. No desde la épica, sino desde lo político, lo humano y lo emocional. El documental también deja claro que el fin de las armas no significa el fin del conflicto. El proceso es mostrado como frágil, lleno de tensiones no resueltas, de heridas abiertas.

En términos de memoria histórica, el documental aporta un registro visual que probablemente será fuente para futuras investigaciones. Muestra, sin adornos, cómo se construyó el Acuerdo, quiénes estuvieron detrás, qué resistencias internas hubo en ambas partes y cómo el discurso de la paz no siempre fue aceptado de manera unánime ni dentro de las FARC ni dentro del gobierno. La voz de las víctimas también tiene un espacio importante, recordando que el diálogo se dio no solo para terminar la guerra, sino para intentar reparar una deuda histórica con quienes más sufrieron.

El mayor aporte de *El silencio de los fusiles* es que rompe con la simplificación que muchas veces rodea al proceso de paz. Aquí no hay buenos absolutos ni malos definitivos. Hay seres humanos llenos de contradicciones, miedos y esperanzas. El documental no cierra el conflicto, pero sí abre una puerta para entender lo complejo que fue (y sigue siendo) llegar a un acuerdo en un país marcado por décadas de guerra.

7.7. Sumercé¹²

La última cinta que se analiza es *Sumercé* (2019), un documental dirigido por Victoria Solano. Aquí el enfoque se aleja totalmente de las guerrillas, del narcotráfico o de las negociaciones de paz. La violencia que muestra esta película es otra: la del abandono estatal, la del despojo territorial, la de la lucha por el agua y la tierra en zonas rurales que rara vez entran en el foco de los medios de comunicación.

La historia sigue a tres líderes sociales del altiplano cundiboyacense: César Pachón, Eduardo Moreno y Rosita Rodríguez. Los tres, a su manera, representan distintas formas de resistencia campesina frente a las políticas extractivas, la expansión de la minería y el deterioro ambiental. Lo más potente del documental es que, aunque no trata directamente el conflicto armado tradicional, conecta de lleno con uno de sus efectos más invisibles: la continuidad de la violencia estructural en los territorios, incluso en el llamado “posconflicto”.

A diferencia de otros documentales más sobrios o distantes, *Sumercé* tiene un tono cercano, casi íntimo. La cámara acompaña a los personajes en sus recorridos por la montaña, en sus reuniones comunitarias, en sus discusiones sobre política agraria. No hay voz en *off* que explique lo que está pasando, ni entrevistas rígidas. La narración se construye a partir de la vida diaria de estas personas: sus miedos, sus cansancios, sus pequeñas victorias.

Uno de los aspectos más interesantes de la película es cómo conecta lo local con lo global. Lo que al principio parece una lucha pequeña por un páramo en Boyacá termina siendo una denuncia mucho más amplia sobre el modelo económico, la desigualdad en el acceso a la tierra y la falta de protección a los líderes sociales. La película se estrenó en un contexto donde el asesinato de líderes campesinos y

¹² Véase Anexo VII.

defensores del territorio se había convertido en una cifra que crecía cada mes. Aunque en ningún momento recurre a datos estadísticos, el espectador siente que lo que está viendo no es una excepción, sino parte de un patrón más grande de exclusión y violencia.

Estéticamente, el documental combina imágenes de archivo, grabaciones de campo y momentos de conversación espontánea. No hay una búsqueda de espectacularidad visual. Lo importante aquí es el testimonio directo, el rostro de los campesinos, la geografía del páramo. La estética es sencilla, pero no por eso menos efectiva.

Figura 20. Campesinos conversan en un campo de patatas boyacense



Fuente: documental *Sumercé* (2019)

En cuanto a la representación del conflicto, *Sumercé* pone el foco en una violencia más lenta, menos visible pero igual de dañina. La violencia burocrática, la violencia del despojo, la que no deja rastros de balas pero que expulsa, empobrece y silencia. La película muestra que el conflicto armado no se acaba solo porque se firmen acuerdos. Las causas estructurales que lo alimentaron —como el abandono del campo y la falta de acceso a recursos básicos— siguen ahí, intactas.

Desde la perspectiva de la memoria histórica, el documental tiene un valor importante porque amplía la definición de víctima y de resistencia. Aquí no hay combatientes, no hay exguerrilleros ni militares. Hay campesinos defendiendo su forma de vida, su territorio y su derecho a existir en paz. *Sumercé* recuerda que la historia del

conflicto colombiano no solo se escribe con fusiles, sino también con la lucha diaria por el agua, la tierra y la dignidad.

El mayor aporte del documental es que devuelve visibilidad a esas luchas pequeñas que no salen en los grandes titulares pero que son igual de urgentes. No plantea soluciones, pero sí deja claro que, en Colombia, la paz va mucho más allá del silencio de los fusiles. Tiene que ver también con el derecho a quedarse, a cultivar, a hablar, a organizarse sin miedo.

8. Resultados

Después de revisar estas siete obras cinematográficas, queda claro que el cine colombiano no solo ha servido como reflejo de la violencia, sino también como una herramienta para interpretarla, cuestionarla y darle un lugar dentro de la memoria colectiva. Cada una de estas películas y documentales, con sus propias estéticas, narrativas y formas de representación, ha aportado una mirada diferente sobre el conflicto armado que quizá no conocíamos antes.

Mientras *Cóndores no entierran todos los días* nos lleva a las raíces históricas de la violencia política, mostrando que el odio y la polarización ya estaban muy presentes antes del surgimiento de las guerrillas o los paramilitares, *Pájaros de verano* aborda cómo el dinero y la ambición rompieron estructuras sociales aparentemente sólidas, incluso en comunidades tan cohesionadas como los wayuu. *La sombra del caminante*, por su parte, se aleja de los escenarios rurales y se centra en las secuelas emocionales y físicas que deja la guerra en las ciudades, tocando también el tema de la reconciliación entre víctimas y victimarios. La violencia no siempre tiene forma de enfrentamiento armado, también queda en la culpa, en la discapacidad o en el abandono social.

Los colores de la montaña y *Alias María* aportan dos de las miradas más duras: la de los niños y adolescentes atrapados en la guerra. Uno desde la cotidianidad de un campo minado, donde la inocencia infantil convive con el miedo, la pobreza, los desplazamientos forzados y otras formas de violencia en el día a día; y otro desde el reclutamiento forzado y la violencia sexual dentro de los grupos armados, mostrando lo que implica ser mujer y menor de edad en medio del conflicto.

Con *El silencio de los fusiles*, en forma de documental, se muestra el proceso de paz con las contradicciones, tensiones y resistencias que hubo durante las negociaciones. Finalmente, *Sumercé* amplía aún más la mirada, llevándonos a la lucha campesina, recordando que el conflicto no terminó con un acuerdo. Que existen otras formas de violencia más lentas, pero igual de estructurales: el abandono estatal, el despojo de tierras y la persecución a líderes sociales.

En conjunto, todas estas obras forman una memoria audiovisual del conflicto armado colombiano que va más allá de lo que recogen los relatos oficiales o los medios tradicionales. El cine y el documental se posicionan aquí como una herramienta histórica que permite reconstruir, cuestionar y visibilizar voces que durante años han sido ignoradas o silenciadas. Estas películas no solo narran lo que pasó, también interpelan al presente. Nos recuerdan que el conflicto no es solo un hecho del pasado, sino una realidad que sigue dejando huella.

La memoria histórica, vista desde el cine, se muestra como un proceso colectivo y en constante construcción. Una memoria que no busca cerrar heridas de forma rápida, sino dejar constancia de lo vivido, desde distintas perspectivas y lenguajes narrativos. Y que, sobre todo, invita a seguir preguntándonos cómo contar y cómo recordar una historia que todavía sigue presente.

9. Conclusiones

A nivel personal, me ha resultado muy enriquecedor realizar este trabajo porque me ha permitido aprender en profundidad sobre el conflicto armado colombiano y conocer algunas de las distintas voces que lo han contado. Me ha sorprendido ver todas las maneras en que se puede narrar una misma realidad y cómo esas formas tan diferentes consiguen abrir espacios de reflexión que ayudan a crear conciencia y a no repetir ciertos patrones que se han visto a lo largo de la historia. También me llamó la atención la sensibilidad con la que se trataron ciertos temas, usando recursos artísticos muy diferentes pero igual de efectivos. Creo que esa variedad de enfoques hace que estas películas puedan llegar a públicos muy diversos y que el mensaje sea más potente.

El trabajo también me ha llevado a pensar que el conflicto armado no es solo una cuestión del pasado. Aunque la violencia no sea la misma que hace unos años, sigue habiendo exclusión, desigualdad y falta de empatía social. El cine, en este sentido, se convierte en una herramienta importante para no olvidar y para generar conversación sobre todo lo que aún queda pendiente.

En definitiva, este recorrido confirma la importancia de seguir contando estas historias. Comprender el pasado, narrarlo desde distintas voces y hacerlo accesible a diferentes audiencias es una forma de memoria activa. Una herramienta que, aunque no evita por sí sola que los hechos se repitan, sí contribuye a que, al menos, no se olviden.

10. Referencias

- Agudelo Ramírez, M. (2017). El conflicto armado en Colombia. Aproximación a la memoria histórica a partir del cine. *deSignis*, (27), 119–133. Federación Latinoamericana de Semiótica. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847012>
- Alcívar Zambrano, F. (2023). Memoria histórica y reconstrucción del pasado: El uso de narrativas en la construcción de identidades nacionales. *Horizon International Journal*. <https://editorialsphaera.com/index.php/hor/article/view/19/90>
- Amnistía Internacional. (2023). *¿Qué es un conflicto armado?* <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/que-es-un-conflicto-armado/>
- Arbeláez, C. C. (Director). (2010). *Los colores de la montaña* [Película]. El Bus Producciones; Jaguar Cinema.
- Calderón Rojas, J. (2016). Etapas del conflicto armado en Colombia: hacia el posconflicto. Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, (62), 227–252. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742016000100227
- Casey, N. (2016). El gobierno colombiano firmó el acuerdo de paz con las FARC. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2016/09/26/espanol/el-gobierno-colombiano-firmo-el-acuerdo-de-paz-con-las-farc.html>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. CNMH. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll2/id/37/>
- Chacón, M., & Sánchez, F. (2003). *Polarización política y violencia durante “La Violencia” (1946–1963)*. Universidad de los Andes. <https://economia.uniandes.edu.co/sites/default/files/imagenes/eventos/mario-chacon.pdf>
- CIDOB. (2015). *El proceso de paz con las FARC-EP*. Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona. <https://www.cidob.org/publicaciones/el-proceso-de-paz-con-las-farc-ep>
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Hallazgos y recomendaciones. Hay futuro si hay verdad: Informe final*. Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>
- Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR). (2008). *¿Cuál es la definición de "conflicto armado" según el derecho internacional humanitario?* <https://www.icrc.org/sites/default/files/external/doc/es/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict-es.pdf>
- Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR). (2024). *¿Cuál es la definición de "conflicto armado" según el derecho internacional humanitario?* https://www.icrc.org/sites/default/files/2024-10/4767_003-ebook_0.pdf
- Díaz-Maroto Isidro, A. (2022). El cine colombiano sobre el conflicto armado: La construcción de un nuevo relato (2002–2010) y sus implicaciones actuales. *Filmhistoria Online*, 32(2), 162–180. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/41359>

- EFE. (2023). Madres avivan con arte 15 años de lucha contra los falsos positivos. *EFE*. <https://efe.com/mundo/2023-04-16/madres-avivan-con-arte-15-anos-de-lucha-contra-los-falsos-positivos/>
- EFE. (2025). Colombia, unida por Miguel Uribe Turbay, sale a las calles contra la violencia política. *El Heraldo*. <https://www.elheraldo.hn/mundo/colombia-unida-miguel-uribe-turbay-protesta-calles-violencia-politica-JN26093497>
- El Espectador. (2023). *Estado de la implementación del Acuerdo de Paz con las FARC: informe 2022 Instituto Kroc. Colombia+20*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/estado-de-la-implementacion-del-acuerdo-de-paz-con-las-farc-informe-2022-instituto-kroc/>
- El Tiempo. (2022). Así fue el secuestro de Ingrid Betancourt. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/asi-fue-el-secuestro-de-ingrid-betancourt-cuando-camino-hacia-las-farc-654021>
- Esteban Lewin, J. (2025). Colombia revive la pesadilla de los magnicidios con el atentado contra Miguel Uribe. *El País*. <https://elpais.com/america-colombia/2025-06-08/el-atentado-contra-miguel-uribe-revive-la-pesadilla-de-los-magnicidios-en-colombia.html>
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. (s.f). *Cinelatinoamericano.org*. <http://cinelatinoamericano.org/index.aspx?mnu=1>
- García Perilla, J. C., & Hernández Cetina, A. W. (2023). Las disidencias de las FARC-EP: ¿continuación de esta guerrilla o nuevos grupos criminales? *Política y Sociedad*, 60(1), 1–20. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/87249>
- Guerra, C. (Director). (2004). *La sombra del caminante* [Película]. Ciudad Lunar Producciones.
- Guerra, C., & Gallego, C. (Directores). (2018). *Pájaros de verano* [Película]. Ciudad Lunar Producciones; Blond Indian Films; Snowglobe.
- Jáuregui Sarmiento, D. (2023). *El Bogotazo: cronología del magnicidio que cambió la historia de Colombia*. Señal Colombia. <https://www.senalcolombia.tv/general/bogotazo-cronologia-magnicidio>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores. <https://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeryhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>
- Jurisdicción Especial para la Paz. (2021). *La JEP hace pública la estrategia de priorización dentro del Caso 03, conocido como el de falsos positivos*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>
- MUBI. (s.f.). *La sombra del caminante*. <https://mubi.com/es/nl/films/the-wandering-shadows>
- Nora, P. (1984). Entre memoria e historia: La problemática de los lugares. *Les lieux de mémoire* (Vol. 1). Gallimard. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf
- Norden, F. (Director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días* [Película]. Procínor; FOCINE.

- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2022). *Informe anual sobre la situación de Derechos Humanos en Colombia*. <https://www.hchr.org.co>
- Orozco, N. (Directora). (2017). *El silencio de los fusiles* [Documental]. Canal RCN.
- Pizarro Leongómez, E. (1991). *Las FARC (1949–1966): de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha*. Tercer Mundo Editores; Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia. https://www.academia.edu/35855862/Las_FARC_1949_1966_de_la_autodefensa_a_la_combinaci%C3%B3n_de_todas_las_formas_de_lucha
- Programa Somos Defensores. (2022). *Informe anual 2022: Interludio*. Sistema de Información sobre Agresiones contra Personas Defensoras de Derechos Humanos en Colombia. <https://somosdefensores.org/informe-anual-2022-interludio/>
- Proimágenes Colombia. (s.f.). <https://www.proimagenescolombia.com/index.php>
- Revenga-Sánchez, M., & Girón-Reguera, E. (2010). La Corte Constitucional colombiana ante las medidas de seguridad y defensa nacional del gobierno de Uribe. *Estudios Socio-Jurídicos*, 6(1), 29–57. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/sociojuridicos/article/view/274>
- Roldán, J. (2022). *Conflictos armados internos: causas y consecuencias*. Global Strategy. <https://global-strategy.org/conflictos-armados-causas-consecuencias/>
- Romero, M. (2000). Violencia política y poder regional en Colombia: una mirada desde la historia. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 29(3), 853–866. https://www.persee.fr/doc/bifea_0303-7495_2000_num_29_3_1409
- Rugeles, J. L. (Director). (2015). *Alias María* [Película]. Rhayuela Cine.
- Solano, V. (Directora). (2019). *Sumercé* [Documental]. Clementina Films.
- Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). *El Frente Nacional*. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional
- Tamayo, C., & Bonilla, J. (2014). El deber de la memoria: La agenda investigativa sobre la cobertura informativa del conflicto armado en Colombia, 2002–2012. *Palabra Clave*, 17(1), 13–45. <https://www.proquest.com/openview/b412712e08f0dd9b0ff146ea538dcb23/1>
- Unidad para las Víctimas. (s. f.). *Registro Único de Víctimas (RUV)*. <https://www.unidadvictimas.gov.co/registro-unico-de-victimas-ruv/>

11. Anexos

Anexo I: Cóndores no entierran todos los días

Para él, matar es una cuestión de principios.

"La irresistible ascensión de un hombre ordinario, católico ferviente, buen padre, buen esposo, empleado modelo, hacia el terror, el cinismo, la violencia fría y calculada. Una obra maestra".
(Nice-Matin, Nice.)

"Norden desmonta el engranaje que hace de un hombre aparentemente sin envergadura, un asesino político".
(Le Monde, Paris)

"Norden puede convertirse en uno de los cineastas más importantes de América Latina".
(AFP, Paris, 20.5.84)

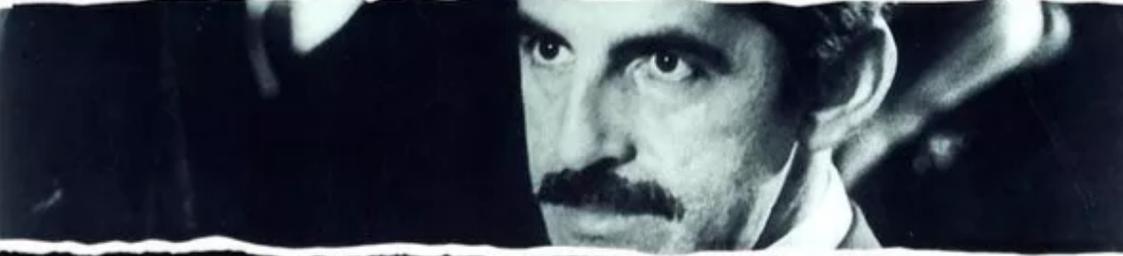
"Una época de tinieblas... un pequeño empleado de librería, asmático y cruelmente fanático".
(Ciné Revue, Paris)

"A partir de honorables principios morales, él se transforma en un siniestro criminal".
(Le film français, Paris)

"Frank Ramírez es apropiadamente repelente en el papel central".
(Variety, Los Angeles)

"Una interpretación fuera de serie, la de Frank Ramírez, un actor con una presencia inolvidable".
(AFP, Cannes, 19.5.84)

Seleccionada por el Festival de Cannes entre cientos de películas de sesenta países.



Frank Ramírez
en
**CONDORES
NO ENTIERRAN
TODOS
LOS DIAS**

Una película de Francisco Norden.

Basada en la novela "Cóncores no entierran todos los días" de Gustavo Álvarez Gardeazábal.
Con Isabela Corona, Diego Álvarez, Antonio Aparicio, Rafael Bohórquez, Ramiro Corzo, Luis Chiappe, Santiago García, Juan Gentile, Vicki Hernández, Víctor Morant, Manuel Pachón, Carlos Parada, Humberto Quintero, Edgardo Román, Jairo Soto.
Director de fotografía: Carlos Suárez. Director de Producción: Iván Soler.
Producción: Procinor Ltda. Dirección: Francisco Norden.



Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>Cóndores no entierran todos los días</i>
Fecha de estreno	1984
País	Colombia
Duración	106 minutos
Dirección	Francisco Norden
Guion	Francisco Norden, Dunav Kuzmanich, Carlos José Reyes Posada. Basado en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal
Producción	Procinor Ltda.
Fotografía	Carlos Suárez
Montaje	José Alcalde, Francisco Norden
Música	Hermanos Quintero
Sonido	C.P.A. Bogotá - S.I.S. Paris
Reparto	Frank Ramírez, Isabela Corona, Santiago García, Vicky Hernández
Género	Drama político / Cine histórico
Sinopsis	La película recoge los sangrientos acontecimientos sucedidos durante una guerra civil que tuvo lugar en 1948 en uno de los más sangrientos enfrentamientos del siglo XX en Colombia. Los conservadores provocaron la muerte de 200.000 colombianos. Basado en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>

Anexo II: Pájaros de verano

DE LOS CREADORES DE LA NOMINADA AL OSCAR®
EL ABRAZO DE LA SERPIENTE

★★★★★
CINEMANIA
“UNA DE LAS MEJORES PELÍCULAS DEL AÑO”
EL MUNDO

QUIZINE
DIRECTORS FORTNIGHT
CANNES

66
SSIFF

PERLAK
DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
2016

FÉNIX
MEJOR PELÍCULA
MEJOR ACTRIZ
MEJOR MÚSICA ORIGINAL

UNA PELÍCULA DE CRISTINA GALLEGO Y CIRO GUERRA

PÁJAROS DE VERANO

LA VERDADERA HISTORIA DEL ORIGEN DEL NARCOTRÁFICO

MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA
PRESELECCIONADA PARA LOS OSCAR®

CINCO DÍAS y BLOOM INDIAN PRESENTA UNA CO-PRODUCCIÓN CON PIMENTA FILMS, SNOWGLOBE FILMS, BOBBIQUE y BORO CANOE FILM
CON CARMINA MARTÍNEZ - JOSÉ ACOSTA - NATALIA REYES - JUDIT NARVAEZ - GREGER WEAZ - JOSÉ VICENTE COTE - JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ EN "PÁJAROS DE VERANO"
MÚSICA LEO VEILLAN DISEÑO SONORO CARLOS E. GARCÍA MONTAJE CLAUDIO LYRAGE EDICIÓN NICHOL SCHREIBFINGER DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE ANDELICA PEREIRA DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA DAVID GALLEGO ALD.F.C.
CORREACTORES JEAN CHRISTOPHE SIMYON, NICOLÁS CELIS, SARDINO SARAPIA YINAY, SEBASTIÁN CELIS, CARLOS E. GARCÍA, EVA JAKOBSEN, MIKEL JERSIN, JANNAI ZETINA ZADE, DAN WICKESLER, JIM STORR
CORTES Y/O DE LOS DERECHOS DE CRISTINA GALLEGO LICENCIA POR MARÍA CAMILA ABRAJAS Y JACOBS FOLLEWINSKE PRODUCCIÓN POR RAÚL PINO Y CRISTINA GALLEGO IDEA Y/O PELÍCULA Y GUIÓN POR CRISTINA GALLEGO Y CIRO GUERRA

Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>Pájaros de verano</i>
Fecha de estreno	2018
Países	Colombia, México, Dinamarca, Francia
Duración	125 minutos
Dirección	Ciro Guerra, Cristina Gallego
Guion	María Camila Arias, Jacques Toulemonde Vidal
Producción	Cristina Gallego, Katrin Pors
Fotografía	David Gallego
Montaje	Miguel Schverdfinger
Música	Leonardo Heiblum
Sonido	Carlos García, Claus Lyngé
Reparto	Carmina Martínez, Natalia Reyes, José Acosta
Género	Ficción/Drama, Ficción/Acción
Sinopsis	La “Bonanza Marimbera”, el lucrativo negocio de la venta de marihuana a Estados Unidos, fue un presagio de lo que marcaría a un país por décadas. En la Guajira, una familia Wayúu vivirá en carne propia las consecuencias del choque entre la ambición y el honor. Su cultura, sus tradiciones y sus vidas serán amenazadas por una guerra entre hermanos cuyas consecuencias las sentirá el mundo entero.

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>

LA SOMBRA DEL CAMINANTE

Escrita y dirigida por CIRO GUERRA



Nuestro Pasado. Nuestra Carga. Nuestra Redención.

www.pasaje500pesos.com



CIUDAD LUNAR PRODUCCIONES EN COPRODUCCIÓN CON TUCÁN PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS LTDA. PRESENTAN A
César Badillo - Ignacio Prieto - Inés Prieto Saravia - Lowin Allende - Adelaida Corredor - Julián Díaz - Andrés Gaitán - Diego Manzano
MÚSICA Richard Córdoba MONTAJE Iván Wild - Ricardo Cortés DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA Emanuel Rojas SONIDO DIRECTO César Rojas
ASISTENTE DE DIRECCIÓN Diana Caicedo DISEÑO DE PRODUCCIÓN Cristina Gallego - Cristina Acevedo
PRODUCTORES EJECUTIVOS Alejandro Prieto - Diego Hernández - Jemay Herrera PRODUCCION POR JAIME OSORIO GÓMEZ

www.pasaje500pesos.com



Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>La sombra del caminante</i>
Fecha de estreno	2004
País	Colombia
Duración	90 minutos
Dirección	Ciro Guerra
Guion	Ciro Guerra
Producción	Ciudad Lunar Producciones
Fotografía	Emmanuel Rojas
Montaje	Iván Wild
Música	Diego Hernández, Richard Córdoba
Sonido	David Mantecón
Reparto	César Badillo, Ignacio Prieto, Inés Prieto, Lowin Allende, Adelaida Corredor, Julián Díaz, Andrés Gaitán, Diego Manzano, Carolina Cifuentes, José Manuel Ospina, Henry Vargas
Género	Drama
Sinopsis	Mañe, quien atraviesa una difícil situación económica, perdió una pierna y por ello no puede conseguir empleo; mientras recorre las calles buscando cómo sobrevivir conoce a un inusual personaje, un hombre que se dedica a cargar gente en la espalda: un silletero. Dada la manera en que pueden ayudarse mutuamente, surgirá entre ellos una amistad que hará sus vidas más llevaderas.

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>

Anexo IV: Los colores de la montaña

PREMIO KUTXA- NUEVOS DIRECTORES
 DONOSTIA ZINEMALDIA
 FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
 INTERNACIONAL FESTIVAL

CARTAGENA
 FILM FESTIVAL
 SELECCION OFICIAL

FRIBOURG
 FILM FESTIVAL
 SELECCION OFICIAL

ROMA
 FILM FESTIVAL
 SELECCION OFICIAL
 ALICE NELLA CITTÀ

CHICAGO
 LATINO FILMS
 SELECCION OFICIAL

STOCKHOLM
 FILM FESTIVAL
 SELECCION OFICIAL

GOBIERNO DEL PUEBLO
 MENCION ESPECIAL DEL JURADO
RONDA
 FESTIVAL INTERNACIONAL
 DE CINE

LOS COLORES DE LA MONTAÑA

ESCRITA Y DIRIGIDA POR CARLOS CÉSAR ARBELÁEZ

RCN CINE / E-NOUVVA PRESENTAN UNA PRODUCCION DE EL BUS PRODUCCIONES "LOS COLORES DE LA MONTAÑA"
 CON HERNÁN MENDEZ / CARMEN TORRES / NATALIA CUELLAR PROTAGONIZADA POR HERNÁN MAURICIO OCAMPO / LUIS SANCHEZ /
 GENARO ALFONSO ARISTIZABAL / DIRECCION DE ARTE GONZALO MARTINEZ / SONIDO DIRECTO YESID RICARDO VÁSQUEZ /
 DISEÑO DE SONIDO CAMILO MONTILLA / JEAN GUY VERÁN / MÚSICA ORIGINAL CAMILO MONTILLA / OBOL CARD /
 MONTAJE ANDRÉS DURÁN / DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA OSCAR JIMÉNEZ / CO-PRODUCTOR LUIS PACHECO - JAGUAR FILMS
 AS. DE DIRECCION BIVIANA MARQUEZ / VESTUARIO MABEL AMAYA / MAQUILLAJE JORGE BETANCUR / PRENSA Y DIFUSION LABORATORIOS BLACK VELVET
 JEFA DE PRODUCCION CAROLINA CAICEDO / GERENTE FINANCIERA MARITZA DAZA / PRODUCTORES ASOCIADOS IGNACIO RESTREPO /
 NATALIA LOPERA / PRODUCCION EJECUTIVA CAROLINA ANGARITA / JULIÁN GIRALDO S. / JUAN PABLO TAMAYO G. /
 JUAN DIEGO VILLEGAS / PRODUCTOR JUAN PABLO TAMAYO G.
 ESCRITA Y DIRIGIDA POR CARLOS CÉSAR ARBELÁEZ

WWW.PELICULALOSCOLORES.COM

COINGO FILMS
 cine colabora
 umedia*
 EL BUS
 RCN CINE
 E-NOUVVA
 LABORATORIOS BLACK VELVET
 M
 IBEREDIA
 Fondo para el desarrollo del cine colombiano
 PREMIO Cine en construcción

DISEÑO: J. Fernando Buitrago H.

Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>Los colores de la montaña</i>
Fecha de estreno	2010
Países	Colombia, Panamá
Duración	93 minutos
Dirección	Carlos César Arbeláez
Guion	Carlos César Arbeláez
Producción	Juan Pablo Tamayo
Fotografía	Oscar Jiménez
Montaje	Andrés Durán
Música	Camilo Montilla
Sonido	Camilo Montilla, Yesid Vásquez, Jean-Guy Véran
Reparto	Hernán Mauricio Ocampo, Nolberto Sánchez, Genaro Aristizábal, Hernán Méndez, Natalia Cuellar
Género	Ficción
Sinopsis	Manuel, de 9 años, tiene una vieja pelota con la que juega al fútbol todos los días en el campo. Sueña con llegar a ser un gran guardameta. Y el sueño parece que se cumple cuando Ernesto, su padre, le regala un balón nuevo. Pero un accidente inesperado hace que el balón caiga en un campo minado. A pesar del peligro, Manuel decide no abandonar su balón... Convince a Julián y a Poca Luz, sus dos mejores amigos, para que juntos lo rescaten. En medio de las aventuras y los juegos infantiles, los signos de un conflicto armado empiezan a aparecer en la vida de los habitantes de la vereda "La Pradera".

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>

Anexo V: Alias María



OFFICIAL SELECTION
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

UNA PELÍCULA DE JOSÉ LUIS RUGELES

ALIAS ★ MARÍA

"REPRESENTACIÓN
MAGISTRAL
DE UNA PESADILLA"
- Liberation -

"UNA FRANCA
REVELACIÓN"
- Screen Daily -

"RETRATO PODEROSO
DE ESPERANZA
PARA EL FUTURO"
- Hey U Guys -

"UNA EXPERIENCIA
TENSA Y ATMOSFÉRICA"
- Cincocientos -

"UNA CRUDA VISIÓN
QUE ES DIFÍCIL QUITARSE
DE ENCIMA"
- RogerEbert.com -

TU BOLETA APORTA AL MOVIMIENTO
#MÁSNIÑOSMENOSALIAS
WWW.ALIASMARIA.COM

f ALIASMARIALAPELICULA
@ ALIASMARIAPELI
ALIASMARIAPELI

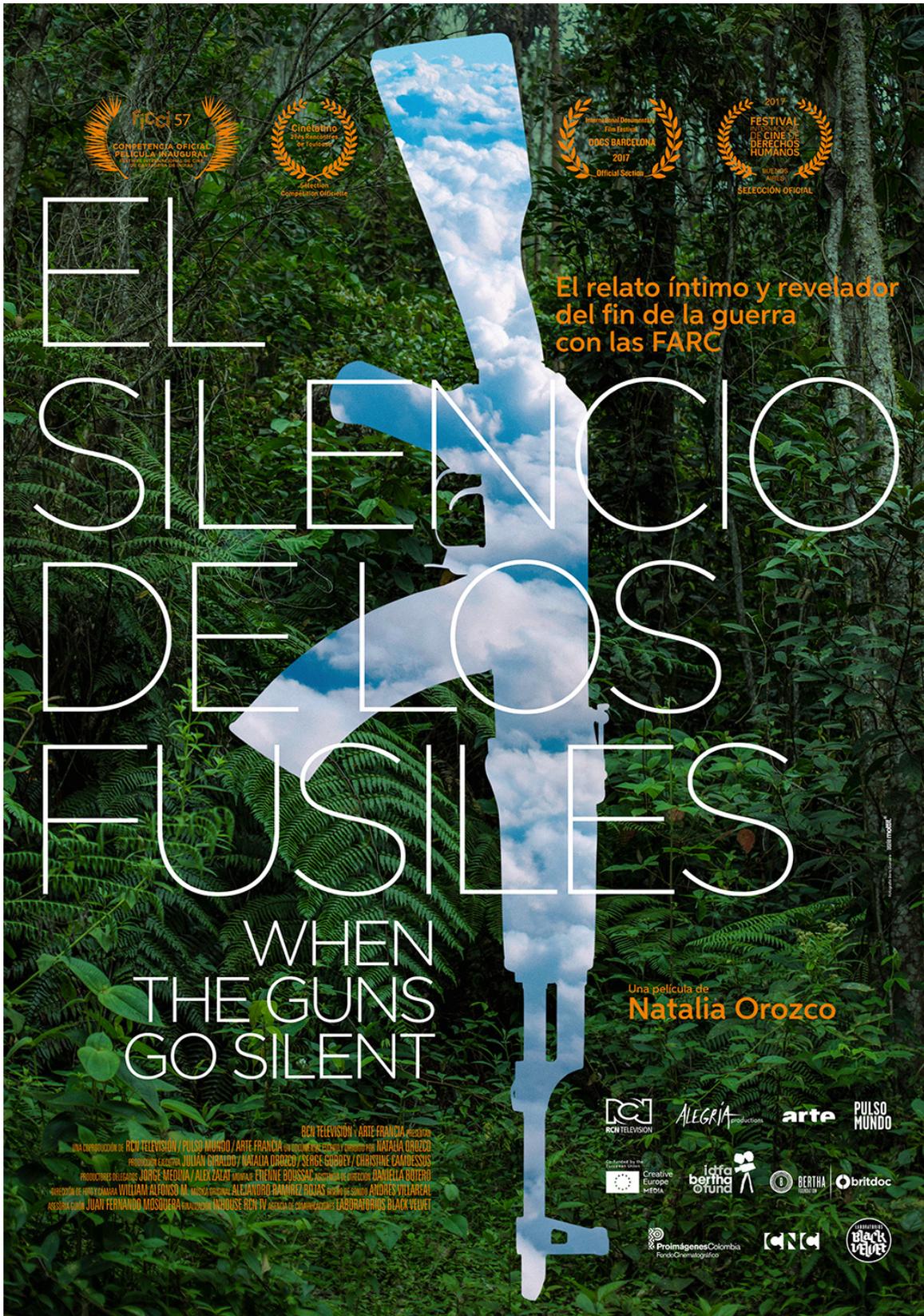
KAREN TORRES - ERIC RUIZ - ANDERSON GÓMEZ - CARLOS CLAVIJO CASTING: MANUEL ORJUELA, CARLOS MEDINA DISEÑO SONORO: MARTIN GRIGNASCHI, FEDERICO BILLORDO FOTO FLJA: MAX MORALES MÚSICA: CAMILO SANABRIA EDICIÓN: DELFINA CASTAGNINO ASISTENTE DE DIRECCIÓN: DANIELA CASTRO INVESTIGACIÓN: ROCÍO CARO DIRECTOR DE ARTE: OSCAR NAVARRO COMUNICACIONES: L. BLACK VELVET DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: SERGIO IVAN CASTAÑO GUIÓN E HISTORIA ORIGINAL: DIEGO VIVANCO PRODUCCIÓN DE LÍNEA 65 CAMPO: MIRLANDA TORRES, HUGO MOLINA PRODUCTORES ASOCIADOS: JOSÉ LUIS RUGELES, OSCAR NAVARRO, JADER RANGEL, JAIME OSORIO, SERGIO IVAN CASTAÑO, STEVEN GRISALES, FERNANDO CHICA, ALEJANDRO ZITO, JUAN PABLO GARCÍA COPRODUCTORES: IGNACIO REY, GASTÓN PROTHSCHILD, GILLES DUFFAUT PRODUCTOR: FEDERICO DURAN AMOROCHIO

Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>Alias María</i>
Fecha de estreno	2015
Países	Colombia, Argentina, Francia
Duración	92 minutos
Dirección	José Luis Rugeles
Guion	Diego Vivanco
Producción	Federico Durán
Fotografía	Sergio Iván Castaño
Montaje	Delfina Castagnino
Música	Camilo Sanabria
Sonido	Martín Grignaschi, Federico Billordo
Reparto	Karen Torres, Carlos Clavijo, Carmenza González, Anderson Gomez, Fabio Velazco, Lola Lagos, Erik Ruiz, Julio Pachón
Género	Ficción
Sinopsis	María es una niña de 13 años que combate desde hace dos años en la guerrilla colombiana. Le dan la misión de llevar al bebé recién nacido del comandante al pueblo seguro más cercano, a través de la selva junto con otros tres guerrilleros, de 12, 17 y 28 años. Ella también está embarazada, pero guarda el secreto para evitar que la hagan abortar. A través de los ojos de María el espectador conoce parte del conflicto colombiano: una guerra en la que la mayoría son jóvenes, campesinos atrapados en fuego cruzado, padres que pierden a sus hijos y niños que intentan tener una infancia normal.

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>

Anexo VI: El silencio de los fusiles



Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>El silencio de los fusiles</i>
Fecha de estreno	2017
Países	Colombia, Francia, Alemania
Duración	120 minutos
Dirección	Natalia Orozco
Guion	Natalia Orozco
Producción	Jorge Medina
Fotografía	William Alfonso
Montaje	Etienne Bousac
Música	Alejandro Ramírez
Sonido	Andrés Villarreal
Reparto	N/A
Género	Documental, Historia, Guerra
Sinopsis	Luego de medio siglo de conflicto armado y tres procesos de paz fallidos, la guerrilla más antigua del mundo, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), inicia un diálogo con el gobierno colombiano prometiendo silenciar sus armas y emprender la transición a la esfera política.

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>

Anexo VII: Sumercé



Fuente: Proimágenes Colombia

Título original	<i>Sumercé</i>
Fecha de estreno	2020
País	Colombia
Duración	83 minutos
Dirección	Victoria Solano
Guion	Marco Cartolano, Victoria Solano
Producción	Paula Vaccaro
Fotografía	Farid Pinilla
Montaje	Marco Cartolano, Agustina Covián, Gustavo Vasco
Música	Bomba Estéreo, Karandam
Sonido	Leonardo Rojas
Reparto	Rosa Rodríguez, César Pachón, Eduardo Moreno
Género	Documental
Sinopsis	En un pueblo al centro de Colombia ofrecen 150 mil dólares por la cabeza de un líder agrario. A unos kilómetros de esa ciudad un campesino de 80 años sin estudios comienza una batalla legal por defender su tierra. Al tiempo un joven campesino ve como el sueño de ayudar a su familia se desvanece cuando una granada explota en su cara. Don Eduardo, César y Wilson protagonizan un relato épico por la defensa del territorio y las raíces de Colombia.

Fuente: <http://cinelatinoamericano.org>