



RASTROS DEL CONFLICTO SOCIAL ARMADO EN EL CINE COLOMBIANO

Jorge Prudencio Lozano Botache
Doctor en Ciencias de la Educación
Profesor de la Universidad del Quindío.
jplozano@uniquindio.edu.co

Resumen: Considerando que las obras cinematográficas son aproximaciones cualitativas a la realidad, por ejemplo en relación con la Historia, en este texto se reflexionan acerca de un género cinematográfico que está, de manera hipotética, en el trasfondo de la producción cinematográfica que ha sido posible en Colombia. Luego de un rodeo alrededor de los personajes, las motivaciones –finalidades de los personajes y de sus circunstancias, más algunas alusiones al conflicto social armado y a las perspectivas de la producción de cine en Colombia, se concluye que, que quizás en la medida en que la guerra deje de marcar al devenir nacional, quizás el tono de las obras cinematográficas pueda cambiar.

Palabras clave: Cine colombiano, Violencia, conflicto armado, tragedia, modernidad.

Introducción

El cine colombiano ha sido fundamentalmente trágico pero antes de definir a la noción de tragedia con que se plantea este texto, cabe un rodeo por algunas circunstancias de la producción cinematográfica en Colombia. Pese a que algunas obras cinematográficas colombianas obtienen premios internacionales o el reconocimiento de algunos sectores del público de algunos países; internamente muchos colombianos desdeñan a su propio cine porque, según dicen, solo cuenta historias de violencia y narcotráfico. Aparentemente esto se debe en parte a que ante el bajo nivel de producción, los cineastas privilegian a la urgencia de narrar historias que dan cuenta de los aspectos trágicos de la historia nacional.

En el cine colombiano son pocos los personajes con rasgos de humanismo moderno pero en cambio son numerosos los egoístas y mezquinos. De ahí las historias sobre bandidos como *El Rey* (Dorado, 2004). Esto es así incluso en la comedia, como en *Pena máxima* (Echeverry, 2001). Si bien es cierto escasean la contingencia o el azar, a la manera de lo que le sucede a los individuos posmodernos- o incluso premodernos-; las motivaciones y las finalidades predominantes son claras pero instrumentalizadoras, como en *Cóndores no entierran todos los días* (Norden, 1984).



Las circunstancias en las que interactúan estos personajes no se desarrollan significativamente mediante racionalidades altruistas, fundadoras o de progreso sino predominantemente a través de estrategias o estratagemas que, sin embargo no logran evitar un final trágico, sea por muerte violenta o por humillación, como en *La Primera Noche* (Restrepo, 2003). En este caso, el destino parece establecido de antemano por dos Dioses particulares: la inequidad de la estructura social y la saña de los actores de la guerra.

DESARROLLO

Para desarrollar la hipótesis de este artículo voy a apuntalar cuatro consideraciones:

Primera consideración: Si bien el cine colombiano, como suele ocurrir con buena parte del cine latinoamericano, no es muy conocido fuera de su propio país, en los últimos años, algunas obras cinematográficas han obtenido algunos reconocimientos internacionales y desde hace algún tiempo algunas obras han merecido el aprecio de algunos espectadores en diferentes países. No obstante, internamente, es decir, dentro del país, algunos colombianos desdeñan a su propio cine por considerar que solo aborda historias de violencia y narcotráfico. Este desdén tiene cierto fundamento porque si bien tampoco es que hayamos sido el pueblo más violento de la historia de la humanidad, nuestra historia sí ha estado fuertemente signada por la violencia.

Ahora bien, téngase en cuenta que en Colombia nunca ha existido producción industrial de cine. Hubo muchos años, durante todo el siglo XX, en que solo se producían 2 o 3 largometrajes al año, a lo sumo 8 o 10. En este siglo, en buena parte debido a la ley de cine, promulgada en 2003, esta producción ha tenido ligeros aumentos y el 2015 batió record al generar 36. Tal vez fue en la UNESCO donde alguna vez se dijo que lo adecuado es que un país produzca un largometraje por cada millón de habitantes al año, es decir que Colombia debería producir como mínimo 47 películas al año.

Ante la baja producción cinematográfica, las obras cinematográficas colombianas, orientadas a relatar historias que suceden en contextos violentos, bien puede estar respondiendo a la urgencia de contar las historias *que están en la garganta* o, dicho en otras palabras, están respondiendo a la urgencia de expresar a las maneras como vivimos a la tragedia, acaso esa sea un de la forma en que hacemos catarsis, que es una tarea que se le encargó a la tragedia clásica.

Segunda consideración.



No ha habido completo acuerdo entre los violentólogos colombianos acerca de las fechas y hechos que dieron inicio a lo que se quiere identificar como periodo de la violencia en Colombia y por tanto tampoco ha habido acuerdo completo sobre sus causas. Ni siquiera los académicos a los que se les solicitó una asesoría para las negociaciones que llevan a cabo el actual gobierno y las FARC en la Habana, llegaron a acuerdos al respecto. De todas maneras, el documento oficialmente entregado asumió la denominación de conflicto social armado y no solo conflicto armado como lo suelen denominar los sectores más aferrados al status quo. Por mi parte aquí propongo siete factores muy generales, que considero determinantes de la violencia e igualmente sugiero una cronología extensa de ella.

Los siete factores determinantes son:

a-Las gestas históricas de la nación, que nunca han dejado de ser altamente convulsionadas.

b-Los modelos de desarrollo, que siempre han sido inequitativos y devastadores de la naturaleza.

c-La rabia de los desposeídos y marginados en cada periodo de nuestra historia.

d-El Despotismo de los acaudalados que han usufrutuado al Estado.

e-La intolerancia y la irresponsabilidad de quienes han manejado al Estado.

f-Los discursos que han considerado que el único medio para cambiar al estatus quo es la violencia.

g-La geopolítica, marcada por los centros mundiales de poder.

Algunos han acuñado coloquialmente la idea de que la perduración de esta guerra nos ha marcado el carácter. Al mismo tiempo, ese rasgo sociocultural explicaría por qué nuestros cineastas han enfatizado en historias que no logran eludir al contexto violento.

Tercera consideración: La tragedia es en todo caso una categoría que se puede rastrear tanto en la estética como en la antropología filosófica. Desde el punto de vista de la estética me afilio a la idea de Adolfo Sánchez Vásquez, quien en su *Invitación a la estética* (1992), propuso a la tragedia como una de las cinco categorías estéticas más importantes. Estas categorías son la belleza, la fealdad, la comedia, por su puesto la tragedia y lo grotesco. Cada una de ellas tiene diferentes subcategorías, o si se prefiere, gradaciones.

Desde el punto de vista de la antropología filosófica, opto por una concepción del ser humano basada en la Acción, en los términos en que la define Ricoeur, es decir, como una red conceptual que se compone



de Agente, Motivaciones, Finalidades y circunstancias. A partir de esta noción, es posible estudiar al carácter trágico de la existencia humana.

Entonces para definir a la tragedia, recurramos al clásico por excelencia en este tema: la poética de Aristóteles, publicada poco antes de terminar el siglo IV antes de J.C. En ella, el estagirita, con base en su concepción del arte como mimesis o imitación de la realidad, afirmó que un poema trágico es una obra poética en la que un personaje imita acciones nobles.

Los personajes trágicos tienen propósitos nobles y deben superar numerosas peripecias pero al final se encuentran con una revelación que, obviamente, ignoraban y esta revelación los lleva a la destrucción moral – como Edipo, quien al enterarse que ha asesinado a su propio padre y ha desposado a su propia madre, se arranca los ojos-; o bien los lleva a la muerte.

Los héroes – o personajes- trágicos de la antigüedad, en su condición humana, están siempre constreñidos por el destino que le han marcado los dioses y los oráculos saben que es imposible escapar a ese designio.

Según una cierta corriente psicoanalítica, la tragedia ha prevalecido a lo largo de la historia de la humanidad como una especie de arquetipo en el que cambian los propósitos y las fuerzas que debe enfrentar el héroe. Así por ejemplo, en Romeo y Julieta, estos dos héroes o personajes, que luchan por realizar su amor, no logran, nunca lograrían vencer a los estrictos cánones medievales del linaje que enemistaban a los Montesco y los Capuleto. Hamlet, lucha por la honestidad en la sucesión del trono pero no logra vencer a la corrupción de su época; por su parte, el héroe romántico revolucionario es movido por el patriotismo que busca la libertad o la independencia de su pueblo y es apabullado por las fuerzas del establecimiento (como en las *crónicas de la generación trágica* de la independencia de Colombia); también se ha dicho que en el capitalismo, el comerciante sin abolengo está condenado por las fuerzas del mercado, como le ocurre a Willie Loman en la muerte de un viajante, de Arhur Miller.

Por otra parte, para Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), esta es la manera de asumir intensamente a la vida, a partir de la conjugación de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Ahora bien, en el cine colombiano, lejos de una concepción de la tragedia asociada a la inevitabilidad del destino- aunque si a cierta intención catártica- y sin las invitaciones vitalistas de Nietzsche, parece proyectarse un ánimo apesadumbrado, diríase que pesimista sobre la realidad nacional.

Miguel de Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*, ensayo publicado en 1912, cuestiona a la condición trágica caracterizada por la predestinación e identifica a la tragedia como un sentimiento del cual cada uno es forjador a lo largo de su deseo de vivir. Para Unamuno, el interés por la tragedia no se



centra en la imitación de acciones nobles por parte de unos actores sino en las acciones que cada ser humano realiza de manera auténtica y para vivir plenamente con la conciencia de que un día será inevitable la muerte.

Sacar a la tragedia de la imitación de acciones nobles y ubicarla en la búsqueda de la felicidad, la aparta de la búsqueda de la virtud e inclusive de la disyuntiva entre el bien y el mal y, al mismo tiempo, le abre posibilidades a la idea de que cada quien conciba y busque a su felicidad individual. El sentimiento trágico, según Unamuno, depende del optimismo o del pesimismo con que cada quien se mueva en la vida. De esa manera, hasta los bandidos pueden ser vistos como buscadores de su felicidad y por tanto como personajes trágicos.

En todo caso, esta vocación trágica en la estética del cine colombiano, requiere ser contextualizada en una sociedad de modernidad inconclusa. En esta dirección me interesa esbozar algunos rasgos de las obras cinematográficas, según 1-la autonomía de los agentes de la acción, es decir, de los personajes, entendida esta en sentido Kantiano, o sea, como el balance entre la inclinación personal y el deber social; 2- según el tipo de motivaciones y las finalidades que se proponen los personajes; o. si es el caso, la aparente ausencia de ellas; 3- según la racionalidad de las circunstancias en que viven.

Sea dicho de paso que al estudiar al cine colombiano desde la perspectiva de la estética de la tragedia en el contexto de nuestra modernidad inconclusa, se pueden identificar varios otros rasgos de la condición humana que van más allá del ejercicio del narcotráfico y la violencia; se pueden encontrar ambiciones, solidaridades, ternuras, esperanzas, entre otros rasgos.

Los personajes

La autonomía de un personaje puede ser individualista y manipuladora de otros individuos o emancipadora de sí mismo y solidaria con otros; afirmadora del status quo o crítica de este; puede tratarse de sujetos colectivos o individuales, realistas o fantasiosos, racionales o apasionados. No obstante también puede haber agentes sin ninguna autonomía y dominados por fuerzas externas a ellos mismos.

Quizás se pueda suponer que la existencia del conflicto social armado haya marcado a la concepción de personajes dentro del cine hecho en Colombia.

Quizás sea el mismo conflicto social-armado el que haya configurado a personajes individualistas en el cine hecho en Colombia, así por ejemplo, en *El Rey*, (Dorado, 2005), un hombre de bajos recursos económicos, pero astuto y sin escrúpulos, se interesa por las actividades ilícitas; con perversa solidaridad



le ofrece trabajo a menesterosos y a varios de sus amigos hasta convertirse en un mafioso avaro y sangriento. En el cine colombiano es frecuente encontrar a este tipo de personajes, elaborados acaso con intenciones reflexivas, diríamos que catárticas, acerca de nuestra sociedad, como sucede con Roberto Hurtado, el magnate que manda a asesinar personas para obtener la sangre que requiere para sobrevivir en *Pura sangre* (Ospina, 1982); o en relación con la historia, como ocurre con León María Lozano sectario y fríamente cruel en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden, 1983).

Incluso desde la comedia es posible identificar a personajes individualistas como ocurre con Mariano, en *La Pena Máxima* (Echeverry, 2001), quien engaña a su esposa y a su parentela para satisfacer su empedernida pasión por el fútbol; o con personajes picarescos, como Jaime Flórez en *El embajador de la india*, (Ribero, 1986) quien se aprovecha de la credulidad de unos gobernantes esnobistas y de un pueblo arribista para hacerse pasar por un diplomático de aquel país asiático.

Sin embargo, Colombia no cuenta con grandes relatos cinematográficos de héroes emancipadores o fundantes, a no ser que se considere a *María Cano* (Loboguerrero, 1990) sobre la líder sindical y social de comienzos del siglo XX; o *Bolívar soy yo*, (Triana, J. 2000) que, tiene un marcado acento paródico y políticamente satírico, en el que la figura de “el Libertador” es empleada emblemáticamente por muchas fuerzas culturales, económicas, sociales y políticas de intereses divergentes y hasta opuestos o desquiciados, como ocurre con el actor Santiago Miranda, personaje de este relato, que oscila entre la interpretación actoral y el delirio de considerarse él mismo Simón Bolívar; la animación digital *Bolívar, el héroe*, (Rincón, 2003) que es una suerte de biografía del libertador con apoyo dramático en dos personajes alegóricos: Tiránico, que es antagonista, y Américo, que es un esclavo muy apreciado por Simón.

Las motivaciones y las finalidades.

Las motivaciones y las finalidades están estrechamente relacionadas. Las primeras son fuerzas volitivas, ético-morales, intelectuales, incluso coercitivas o patológicas, en todo caso ubicadas en el interior de los agentes o personajes; las segundas son fuerzas narrativas constituidas por los personajes mismos cumpliendo propósitos o ejecutando proyectos.

Las motivaciones y finalidades ponen en evidencia la discusión acerca de si tiene sentido que los sujetos se fijen propósitos o no, lo cual, al mismo tiempo proyecta implicaciones ideológicas precisamente a partir de lo que los agentes hacen o dicen.



Actualmente este aspecto está relacionado con la discusión entre el sujeto moderno y el posmoderno. Se supone que el primero está motivado por el humanismo, guiado por valores como la libertad y la razón, y asume como finalidad proyectos afincados en la noción de progreso; una distorsión de este paradigma tiene como motivación a la ambición individualista y como finalidad a la instrumentación de la naturaleza y de las personas, la acumulación de capital y el poder; el sujeto posmoderno tiene motivaciones dispersas o incluso no las tiene y por tanto tampoco se plantea finalidades unívocas y mucho menos de largo aliento.

En el cine colombiano hay solo algunos pocos personajes de motivaciones clásicamente humanistas, quizás porque aquí la modernidad tiene unos rasgos particulares, distintos a los de la modernidad europea. Sin embargo cabe destacar al Perro Romero y a Jacinto de *La Estrategia del Caracol*, (Cabrera,1993), quienes argumentan razones en defensa del derecho y la libertad; los teatreros de *Los actores del conflicto* (Duque,2008), cuyo propósito es realizarse como artistas, dentro del respeto a los derechos ciudadanos; el sacerdote de *La pasión de Gabriel* (Restrepo, 2009), quien promueve la Justicia y la honestidad en el manejo de recursos y asuntos públicos. También son modernos, en el contexto colombiano, Toño y Paulina, jóvenes campesinos que en *La primera noche* (Restrepo, 2003) aspiran, él a obtener la libreta militar para después conseguir un trabajo y progresar (aunque no lo logre) y ella a sacar adelante a sus dos hijos (aunque tampoco lo logre).

Caso singular es el de Manuel, en *Los colores de la montaña* (Arbeláez 2010), un niño que, por serlo, no tiene un gran propósito moderno en términos de lo que Kant llamó “la mayoría de edad”, es decir, en términos de ser ya un sujeto autónomo, pero sí está en esa ruta, por la vía de la formación que le dan su familia y la sociedad, más la educación, recibida en la escuela; de hecho, él está motivado con el fútbol, desea convertirse en un arquero y se aferra a un balón como su gran propiedad. Su finalidad es conservarlo, aún corriendo ingenuamente algunos riesgos. Que al final su familia se lo lleve quien sabe para dónde, huyendo de la violencia, aunque tampoco haya sido una acción autónoma de Manuel, sí lo encarrila dentro del deseo de progreso que tienen su madre y su padre y que con toda seguridad él ha asimilado.

La distorsión de las motivaciones y finalidades humanistas se observa en personajes como León María Lozano, quien en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) alienta a su libre albedrío con valores católicos bastante rigurosos y conservadores que eleva a la categoría de principios; con ellos mismos organiza clandestinamente a hombres armados llamados “pájaros” procedentes del partido conservador para asesinar a los liberales, quienes antes le habían servido; en esta misma tónica, Pedro Rey, en *El Rey*, (Dorado,2005), impulsado por la ambición se torna violento traiciona a su esposa y hasta manda a matar a su mejor amigo, “El pollo”; Este mismo tipo de motivaciones y finalidades se



evidencian en Gerardo, el neófito y violento narcotraficante que primero introduce en su negocio al ingeniero Santiago Restrepo y después lo traiciona secuestrándolo, en *Sumas y restas* (Gaviria.2005); a la postre Santiago cobra venganza acribillando a Gerardo. Un caso más de ambición e instrumentación humana es el de El Orejón, Peñaranda y Benitez en *Perro come Perro*, (Moreno,2008), quienes se destrozan emocional y físicamente disputándose un botín. Incluso en *La Estrategia del Caracol*, (Cabrera.1993), Holguín, el adinerado empresario, aún en ejercicio de los principios modernos de iniciativa individual y libre empresa, manifiesta expresamente sus desmedidas ambiciones de poder y de dinero, las cuales lo llevan a promover el desalojo violento de la antigua casa en disputa con sus moradores. Varios de estos, a su vez, también están fuertemente motivados por la fe religiosa, que es pre-moderna, aunque defienden de manera liberal su derecho a la vivienda.

No obstante, Julián, en *Terminal*,(Echeverry, 2000) se sumerge en el proceso de superación de una ruptura amorosa; Vega, en *Al final del espectro* (Orozco. 2006), tiene intensas motivaciones, en este caso fóbicas y angustiantes, sin una gran finalidad, más allá de superar sus propios tormentos. Esta mujer se destruye interiormente hasta sucumbir por completo; Karen, en *Karen llora en un bus*, (Rojas, 2010) resuelta a no seguir siendo un simple apoyo para su marido, del que depende económicamente, sin preparación previa se decide a vivir con astucia y picardía los avatares de la supervivencia en las calles de Bogotá; Ofelia, en *PVC-I* (Spiros Statholopoulos, 2007) es un ejemplo de motivaciones por coerción (en la acepción de Ricoeur), ya que las motivaciones no siempre son eufóricas. La bomba que le han atado al cuello los hombres de Benjamín tiene un límite de tiempo para explotar. Su angustia no es, ni podría ser, patológica ni intelectual y mucho menos volitiva. Sus desvaríos son la consecuencia de aquella penosa situación.

Las Circunstancias

Las circunstancias en las que interactúan los personajes en el cine colombiano no se desarrollan significativamente mediante racionalidades altruistas, fundadoras o de progreso sino predominantemente a través de o estratagemas- en el caso de los bandidos- o estrategias que, sin embargo no logran evitar un final trágico, sea por muerte violenta o por humillación, como en *La Primera Noche* (Restrepo, 2003). En este caso, el destino parece establecido de antemano por dos Dioses particulares: la inequidad de la estructura social y la saña de los actores de la guerra.

Por otra parte, una es la violencia cultural, como en la solemne *Tiempo de Morir*,(Triana, J. 1985), obra en la que aparece una violencia que sin hacer alusión a un lugar específico ni a una teleología particular, brota de una cierta predisposición del macho hacia la violencia y al ataque. Así le sucedió a Juan Záyago



al matar a Raúl Moscote, lo mismo le sucedió a Julián Moscote, quien murió al intentar la venganza de su padre y ese seguramente habrá de ser el destino inevitable de Pedro al matar a Juan. La madre de los Moscote, la amante de Julián y la mujer de Pedro, en tanto mujeres, permanecen como confidentes o consejeras de las decisiones de vida y de muerte; igualmente, en *Edipo Alcalde*, (Triana, J.1996), hay una recontextualización de la tragedia clásica en la Colombia contemporánea, dado que tanto guerrilleros como paramilitares hacen parte del destino ya descrito por el oráculo, un fabricante de ataúdes, acaso mensajero de la muerte; Layo, el gobernante, inevitablemente, muere en un tiroteo, Edipo, alcalde de Tebas, se casa con la viuda Yocasta pero al darse cuenta de su incesto, se arranca los ojos y termina deambulando como mendigo en medio de la violencia socioeconómica de Bogotá, tan desgraciada como las otras violencias.

En cambio, otra es la violencia que se aprecia en *Cóndores no entierran todos los días*, (Norden,1983) afinada dramáticamente en la referencia a un acontecimiento concreto de la historia colombiana; ligada al apasionamiento partidario, al conservadurismo históricamente vinculado con un catolicismo recalcitrante y a la estructura gamonalista de la sociedad, todo lo cual propicia que se busque controlar al poder mediante mediciones de temperamento y de fuerza.

Las obras relacionadas con el conflicto armado también refieren una violencia ubicada histórica y socialmente aunque en la dramáticamente intensa y visualmente delicada *La sombra del caminante* (Guerra, 2004), parece haber una denuncia de la inutilidad de la violencia política porque, en el fondo, lo que hay es una violencia cultural que se vive en las calles, por donde unos muchachos golpean a Mañe aprovechando que es lisiado, la policía persigue al silletero, que es analfabeto y que, de ser victimario de la familia de Mañe, pasa a ser su víctima cuando aquel esconde la planta de cuya infusión depende su vida. Entonces parece que no queda más alternativa que convivir y, preguntarnos si, en medio del abigarramiento social, acaso es posible el perdón. No obstante, *PVC-1*(Stathoulopoulos, 2008) aunque más interesada en la formalidad del plano secuencia que en los personajes, muestra la brutalidad y la crueldad de unos delincuentes que, en busca de su propio lucro someten a una intensa tortura psicológica a una familia, cuya madre muere, en parte por la falta de una reacción institucional eficaz, representada por la parsimonia del experto en explosivos. Una saña similar se observa en las mutilaciones con motosierra que se observan en *Perro come perro* (Moreno, 2008). Una parsimonia burocrática análoga se entreteje en *Todos tus muertos* (Moreno, 2011).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Es necesario reconocer que aún en el contexto del conflicto social armado, las obras cinematográficas colombianas han abordado situaciones relacionadas con diferentes aspectos de la condición humana.



Sería conveniente para la educación colombiana continuar ampliando las oportunidades jurídicas y económicas para ampliar a la producción cinematográfica nacional hacia diversos aspectos de la historia nacional que permanecen ausentes de la cultura audiovisual, tan propia de nuestro tiempo.

La educación podría encontrar en las obras cinematográficas colombianas, no tanto una fuente de constatación histórica como sí un referente, que a través de la vivencialidad estética puede ayudar a conversar ya a discutir acerca de nuestra historia.

No sobra señalar a la realización audiovisual, cada vez más factible gracias al desarrollo de las tecnologías audiovisuales, como una estrategia para indagar acerca de la historia de Colombia y, particularmente acerca del conflicto social armado.

Si Colombia encuentra alternativas para darle rumbos políticos a las causas y consecuencias del conflicto social y armado, quizás el ánimo de los realizadores y de la población en general cambie y por lo tanto los recursos con los que cuenten los educadores sean distintos.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Carlos(1980). *El cortometraje de sobreprecio*. Cinemateca Distrital. Bogotá.universidad del Valle. Cali, Colombia.

Arnheim, Rudolf (1932/2006). *El cine como arte*. Paidós.

Arnheim, Rudolf (1957/1962) *Arte y percepción visual*. psicología de la visión creadora. Eudeba, Buenos Aires.

Balazs, Bela (1948/1978). *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili, Barcelona.

Bazin, André(1952/2001). *¿Qué es el cine?* Rialp, sexta edición. Madrid.

Benjamin, Walter (1936/1987). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre, Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1987 (3ª), pág. 40.

Bordwell, David. (1985) *“Narration in the Fiction Film”*. University of Wisconsin Press.Madison



Burch, Noel (2000). *El tragaluz del infinito, contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, Madrid.

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Marid.

Eisenstein, Sergei (1986). *El sentido del cine*. Editorial siglo XXI, México.

Field, Syd (1984) *The screenwriter's workbook*. .A Dell Trade Paperback.USA.

Genette, Gerard, (1966 72/1989). *Figuras..* Lumen. Buenos Aires.

Krakauer, Siegfried (1960/1996). *La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.

Konisberg, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. (2004) Ediciones Akal, Madrid.

Lawson, J. H.(1949/1963). *Teoría y Técnica del guión cinematográfico*. Ediciones ICAIC, traducción de Tomás Gutiérrez Alea. La Habana, Cuba.

Morin, Edgar (1956/1972). *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral. Barcelona.

Metz , Cristian (1968-1973/2002). *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1 y Vol. 2*. Paidos.

Mitry, Jean (1963-1965/2002). *Estética y psicología. Vol 1 la estructura y vol 2 La forma*, Siglo XXI editores.

Moncayo, Víctor y Pizarro, Eduardo (2015) Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Comisión histórica del conflicto y sus víctimas.
[file:///C:/Users/Jorge%20Prudencio/Downloads/Contribuci%C3%B3n%20al%20entendimiento%20del%20conflicto%20armado%20en%20Colombia%20-%20Comisi%C3%B3n%20Hist%C3%B3rica%20del%20Conflicto%20y%20sus%20V%C3%ADctimas%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Jorge%20Prudencio/Downloads/Contribuci%C3%B3n%20al%20entendimiento%20del%20conflicto%20armado%20en%20Colombia%20-%20Comisi%C3%B3n%20Hist%C3%B3rica%20del%20Conflicto%20y%20sus%20V%C3%ADctimas%20(2).pdf) Revisado el 16 de Febrero de 2015.



Patiño Ospina, Sandra Carolina(2009). *Acercamiento al documental. En la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Pérez Larrota, Guillermo (2003). *Génesis de la ilusión fílmica*. Universidad del Cauca.

Ricoeur, Paul (1990/1996) *Sí mismo como otro*. SigloXXI editores . México.

Ricoeur, Paul (1983/2000). *Tiempo y narración. Tomo I*. Siglo XXI editores, México.

Ricoeur, Paul(2001). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta. Madrid.

Ricoeur, Paul (1986/2002). *Del texto a la acción*. Ensayo de hermenéutica II. Fondo de Cultura Económica. México.

Rocha, Glauber.(1963/2003) *Revisao crítica do cinema brasileiro*. Cosac&Naify.

Rosenstone, Robert. (2006) *History on film/film on History*. Pearson. USA

Sadoul, George (1949/1982). *Historia del cine mundial*. SigloXXI editores. Traducción de Florentino M. Torner

Salcedo Silva, Hernando(1981).*Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Carlos Valencia Editores.

Sanjinés, Jorge.1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores, México.

Suarez, Juana (2009). *Cinembargo Colombia*. Ensayos críticos sobre cine y cultura. Editorial universidad del Valle. Cali, colombia.

Vertov, D. (1924/2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*, presentación de Miguel A. Bouhaben, Jesús A. López y Pablo M. Samper, traducción de Joaquín Jordá Editorial