

Las políticas culturales del Estado colombiano y la constitución de una identidad. El caso de *La sombra del Caminante* (2004), de Ciro Guerra

*The Cultural Policies of the Colombian State and the Constitution of an Identity.
The Case of La sombra del Caminante (2004), by Ciro Guerra*

*As políticas culturais do Estado colombiano e a constituição de uma identidade.
O caso de La sombra del Caminante (2004), de Ciro Guerra*

Matías Salazar González
ORCID: 0000-0002-7241-5745
Universidad de Chile, Chile.
salazarmatias41@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v36i1.2526
Recepción: 10/04/2021
Revisión: 24/03/2022
Aceptación: 04/04/2022

RESUMEN. El presente artículo tiene como objetivo comprender la incidencia de las políticas culturales llevadas adelante por el Estado colombiano en la construcción identitaria de la película *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra. Para ello, se revisó el trabajo institucional desde la creación del Ministerio de Cultura por Ernesto Samper, por medio de la Ley General de Cultura (1997), hasta la promulgación de la Ley de Cine (2003). Además, se caracteriza el contexto y trayectoria profesional de Ciro Guerra. Se concluye que el Estado colombiano ha buscado, mediante políticas culturales, institucionalizar un área clave para solucionar el conflicto armado. Por su parte, Guerra presenta en su película un mensaje de reconciliación con base en la verdad, la justicia y la garantía de no repetición.

Palabras clave: políticas culturales; cine colombiano; identidad; Ley de Cine; Ciro Guerra.

ABSTRACT. The purpose of this article is to understand the incidence of cultural policies carried out by the Colombian State in the construction of identity in Ciro Guerra's film *La sombra del caminante* (2004). To this end, the institutional work was reviewed from the creation of the Ministry of Culture by Ernesto Samper, through the General Law of Culture (1997), until the enactment of the Law of Cinema (2003). In addition, the context and professional trajectory of Ciro Guerra are characterized. It is concluded that the Colombian State has sought, through cultural policies, to institutionalize a key area to solve the armed conflict. For his part, Guerra presents in his film a message of reconciliation based on truth, justice and the guarantee of non-repetition.

Keywords: cultural policies; Colombian cinema; identity; Law of Cinema; Ciro Guerra.

RESUMO. O objetivo deste artigo é compreender o impacto das políticas culturais realizadas pelo Estado colombiano na construção da identidade no filme *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra. Para tanto, revisou-se o trabalho institucional desde a criação do Ministério da Cultura por Ernesto Samper, através da Lei Geral da Cultura (1997), até a promulgação da Lei do Cinema (2003). E também caracterizado o contexto e a trajetória profissional de Ciro Guerra. Conclui-se que o Estado colombiano procurou, através de políticas culturais, institucionalizar uma área chave para a solução do conflito armado. Por sua vez, Guerra apresenta em seu filme uma mensagem de reconciliação com base na verdade, na justiça e na garantia de não repetição.

Palavras-chave: políticas culturais; cinema colombiano; identidade; Lei do Cinema; Ciro Guerra.

Introducción

Ciro Guerra es uno de los directores latinoamericanos más reconocidos de la escena actual, con una cinematografía que tiene una fuerte base en las problemáticas contemporáneas de su natal Colombia. Su rápido ascenso en el concierto internacional lo llevó en 2016 a una histórica nominación a los Oscar, en la categoría a mejor película en habla no inglesa,¹ por su obra *El abrazo de la serpiente* (2015). Fue la primera —y hasta ahora única— cinta colombiana que ha estado presente en la ceremonia más importante de la industria del cine. Aunque no pudo hacerse de la estatuilla, pues la ganadora fue la húngara *Saul fias* (2015) de László Nemes, su nominación fue interpretada como un triunfo para la cinematografía colombiana.

En este sentido, uno de los hitos señalados como trascendentales para lograr esta nominación fue la promulgación de la Ley n.º 814 (2003), también conocida como la Ley del Cine, que supuso un antes y un después en la legislación filmica. Esta ley permitió cimentar las bases de una industria a fin de incrementar la producción, exhibición y difusión de cintas nacionales. Esto se debe a que el Estado comprendió al cine como un instrumento de desarrollo de la nación en términos culturales, identitarios y económicos (Congreso de la República de Colombia, 2003). En efecto, la legislación ha tenido como objetivo principal concebir una industria rentable y sostenible en el tiempo.

Esta disposición buscó enmendar lo realizado por la Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE; 1978-1993), el primer intento del Estado, avalado por el Ministerio de Comunicaciones, en cuanto a la formación de una industria del cine mediante el financiamiento de la producción de cortometrajes, medietrajes y largometrajes a artistas nacionales. FOCINE asumió directamente el costo de las operaciones con la ayuda de un sobreprecio a los tickets (Rivera, 2014). Aunque el organismo logró dar señales positivas en sus primeros años, su estructura financiera no tuvo la capacidad

suficiente para mantener la actividad en el tiempo, lo que imposibilitó el fomento a la industria. Ejemplo de esto es que solo una película, *Tiempo de morir* (1985) de Jorge Alí, consiguió superar sus costos de producción y esto, en gran medida, gracias a la figura de Gabriel García Márquez, quien figuró en los créditos como guionista (Rivera, 2014, p. 130). Por ello, no es casualidad su constante pérdida de apoyo a nivel institucional, lo cual se enmarcó, en los años noventa, en la adopción de políticas neoliberales que disminuyeran el gasto fiscal (Boccardo, 2014). Así, se autorizó la finalización de FOCINE, lo que dejó al cine colombiano sin respaldo hasta la creación del Ministerio de Cultura en 1997.

Las legislaciones referentes al cine en Colombia estuvieron respaldadas por lo establecido en las Cumbres Iberoamericanas, en especial por el Programa Ibermedia,² lo que llevó al Estado a potenciar la cinematografía como actividad “fundamental en la creación de [una] identidad y la formación cultural de la Nación [...] considerada de interés nacional” (Sierra, 2013, p.103). En virtud de ello, las temáticas identitarias se transformaron en tópicos claves de los diferentes filmes colombianos. La obra de *Ciro Guerra* es una muestra de ello. Esto ha llevado a su productora, Cristina Gallego, a indicar que el *leitmotiv* de sus filmes es exhibir un “proceso de reconocimiento de las naciones olvidadas en Colombia” (citado en Wilches, 2016, pp. 188-189).

A partir de estos antecedentes, la pregunta que guía esta investigación es la siguiente: ¿cómo incidieron las políticas culturales cinematográficas en la constitución de la obra de *Ciro Guerra*, en particular en las conformaciones identitarias de su película *La sombra del caminante* (2004)? Para responder a esta pregunta, se plantearon los siguientes objetivos: 1) analizar las políticas culturales del Estado colombiano, desde la creación del Ministerio

1:: En el año 2019 la categoría fue rebautizada como mejor película internacional.

2:: El Programa Ibermedia tiene como objetivo incentivar las coproducciones entre los países miembros de la comunidad, compuesta por una veintena de países iberoamericanos.

de Cultura durante el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998) hasta la promulgación de Ley de Cine (2003); 2) caracterizar el cine de Ciro Guerra, su contexto y trayectoria, y 3) analizar la configuración de las identidades presentadas en la película. Para ello, se revisaron documentos como legislaciones y discursos de autoridades, y materiales como entrevistas al director y su círculo creativo, para reconstruir el lugar de enunciación de los sujetos de estudio.

La cultura como medio para la paz

Las políticas culturales patrocinadas por el Estado colombiano, en la década de 1990, tuvieron como objetivo seguir con el camino inaugurado por la Asamblea Constituyente de 1991: crear una institucionalidad que permitiera dar solución al conflicto armado.³ De hecho, una de las prerrogativas de la nueva Constitución, en sus artículos 71 y 72, fue señalar a la cultura como un espacio clave para el patrocinio, pues permite resignificar diferentes expresiones identitarias. De este modo, se establece que “el Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales” (Congreso de la República, 1991, p.13).

Tras lo establecido en la Carta Magna, debieron pasar un par de años para que se conformara una legislación específica sobre la cultura. El momento llegó en 1997 con la Ley n.º 397, también llamada Ley General de Cultura, promulgada en el gobierno de Ernesto Samper, por la cual se creó el Ministerio de Cultura de Colombia. Esta ley fue promulgada en un contexto de alta tensión, debido al escándalo que supuso el ingreso de dinero proveniente del narcotráfico a la financiación de la campaña presidencial de Samper, hecho que provocó un proceso judicial (“Pido disculpas”, 2020). En este contexto, Samper decidió caracterizar este nuevo ministerio como un organismo orientado al fomento de la paz y al diálogo, y en sintonía con la lucha contra el narcotráfico.

En el discurso de promulgación realizado por Samper (1997) se hace mención a la pobreza y a la cultura en Colombia como dos elementos estrechamente relacionados, ya que “las diferencias ya no son económicas ni políticas, ni siquiera sociales, las diferencias que cuentan hoy en día, para bien o para mal, son las culturales”. De esta forma el discurso puso en disputa resignificaciones históricas de las primeras guerrillas colombianas, que sostenían que la mala distribución de las riquezas, las nulas políticas de colonización sobre el agro y la explotación económica en manos de capitales extranjeros generaron una Colombia empobrecida, sin una institucionalidad que permitiera una ayuda social.

Existen, sin embargo, algunas contradicciones en el discurso de Samper sobre cómo se reinterpreta el tópico de la pobreza, pues hay una tensión entre una visión que se aleja de las problemáticas materiales y otra que sitúa a la propiedad como elemento clave para entender la imposibilidad de constituirse como una nación en términos identitarios: “la identidad va de la mano con [...] la propiedad [...], el tema de la distribución de la propiedad, el de las tierras de los indígenas, el de los espacios para las negritudes, el del techo en las grandes ciudades” (Samper, 1997). Esta discusión sintetiza un aspecto clave del gobierno de Samper: armonizar el programa neoliberal, iniciado en la administración de César Gaviria (1990-1994), con su ideal de “ponerle corazón a la apertura”⁴ (Samper citado en Estrada, 2006, p. 157). Por ello, en la creación del Ministerio se observan estas disputas entre una tradición neoliberal y otra más bien

3:: El período de La Violencia (1945-1958) es uno de los antecedentes al conflicto armado marcado por la tensión entre liberales y conservadores. Ambos conglomerados firmaron un acuerdo creando el Frente Nacional, que pudo hegemonizar el escenario político evitando el ascenso de proyectos populares. La década de 1960 marcó un quiebre con la crisis económica producida por la caída de los precios del café y de la carestía de la vida. Para más información consúltese Richani (2003).

4:: Cabe aclarar que Samper siguió con la privatización de áreas claves como la producción energética y minera (Estrada, 2006, pp. 157-169).

nacional-desarrollista, que se expresa en: 1) la creación de la figura del innovador; 2) la producción de bienes materiales, a fin de crear una industria y un mercado cultural, y 3) el tema de la propiedad (Congreso de la República de Colombia, 1997).

La cultura se conceptualizó como un espacio de debate democrático y participativo, lo que supuso la formación identitaria como la solución al conflicto armado. Esta característica llevó a Samper a sostener que el “Ministerio de la Cultura será el verdadero Ministerio de la Paz” (Samper, 1997), enfatizando en el diálogo y el pluralismo como características que debían ser fortalecidas por todos los colombianos. Por consiguiente, se buscó sedimentar el código cultural como un “espacio natural del diálogo y la convivencia” (Samper, 1997).

Estos elementos se presentaron en la redacción de la Ley, la cual estableció a la cultura, en su forma material y como modos de vida, como baluarte de la nacionalidad y característica inherente a la identidad colombiana (Congreso de la República de Colombia, 1997). Esto se conforma por medio del Patrimonio Cultural de la Nación,⁵ que el Estado debe proteger en pos del futuro del país. Entonces, se observa que existió el afán de institucionalizar una identidad colombiana con una cultura democrática, en donde se traten “las diferencias por las cuales nos estamos matando” (Samper, 1997), con el fin de mostrar señales de paz y orden social. Como bien señala la analista cultural Marta Bustos (2019, p. 133), el Ministerio tuvo como propósito estructurar una materia de Estado caótica, pues se entendía como un aspecto vital para el desarrollo social.

La resignificación discursiva sobre Colombia realizada por Samper está pensada en la mirada extranjera, pues apunta hacia ella con cierto grado de antagonismo. Para esto, se sustentó en citas de autoridad de autores neoconservadores como Samuel Huntington quien, con la caída de la Unión Soviética, conceptualizó al escenario internacional como un “choque de civilizaciones” (Huntington, 2001). Samper utilizó esta teoría para manifestar que el continente no podía perder esta batalla por la civi-

lización como en la época de la conquista, ya que traería graves problemas relacionados con la soberanía (Samper, 1997). Así, se sostuvo que Colombia estaba viviendo una lucha contra los medios internacionales que catalogaron al país como un Estado de Derecho inexistente: “tenemos el gran enemigo de la informatización global. Todas las noches [...] la televisión, se mete en nuestras casas, nos conmueve, nos agita, nos intimida” (Samper, 1997).

Los conceptos de paz e identidad nacional propiciaron el argumento de Samper de señalar a la cultura como un espacio clave para el desarrollo social, en que el Ministerio de la Cultura tendría la misión de formar nuevas miradas y formas de expresión que impidieran la destrucción del país, además de establecer una frontera basada en la existencia de una “memoria colectiva” que evidenciaría que lo que une a Colombia es más fuerte de lo que lo separa (Samper citado en “Nuevo gobierno”, 1994). Por tanto, se entiende que el Ministerio debe trabajar sobre el pasado identificando significantes claves que puedan articular un proyecto político a futuro.

Ahora bien, las críticas hacia la creación del Ministerio, especialmente dirigidas por el sector artístico,⁶ indicaban la posible censura, burocratización, clientelismo o construcción de un relato oficial (Bustos, 2019, p. 133). Sin embargo, como argumenta Bustos, el problema radicó en que se despolitizó la cultura por medio de una lógica multiculturalista que la transformó en una que “no disputa, que no genera desacuerdo ni diferencia. Una cultura neutra” (Bustos, 2019, p. 133). Esta conceptualización, funcional a los intereses del mercado, supone la fetichización de la diversidad y de lo foráneo. De modo

5:: La Ley establece que el Patrimonio Cultural de la Nación son los bienes tanto materiales como inmateriales que expresen a la nación, ya sea películas, música, obras de teatro o formas de vida (Congreso de la República de Colombia, 1997, p. 4).

6:: Gabriel García Márquez señaló: “la cultura hay que dejarla suelta a su aire. El Estado tiene el deber de fomentarla y protegerla, pero no de gobernarla, y todo ministerio de cultura termina por ser tarde o temprano un ministerio de policía para la cultura” (citado en Bustos, 2019, p. 133).

que el desarrollo del Ministerio, en concordancia con el paradigma neoliberal, buscó más la comercialización identitaria que el diálogo. En otras palabras, se reconocen ciertas formas de expresión que son “llamativas” como muestra de una cultura nacional diversa, para acabar con el “eslógan internacional” sobre Colombia, pero sin cambiar el sistema que propició estas disputas sociales.

Con relación al cine, la Ley de Cultura posibilitó al Estado comprender el medio como una industria creadora de representaciones que debía patrocinar, ya que permitía construir relatos y símbolos que crearan y narraran una Colombia más allá de la fragmentación institucional: “generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como un medio de expresión de nuestra identidad nacional” (Congreso de la República de Colombia, 1997).

En virtud de ello, en 1997 se creó el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica cuya función era financiar y patrocinar la cinematografía colombiana. Este organismo, sucesor de FOCINE, encarnó las relaciones entre el mundo privado y público para facilitar no solo la producción, sino también la difusión nacional e internacional de filmes, cortometrajes y documentales. Se buscaba estructurar una institucionalidad filmica por medio de festivales y exposiciones en pos de construir un mercado de consumo masivo (Congreso de la República de Colombia, 1997).

La Ley n.º 814 y la profesionalización del cine colombiano

En 2003 entró en vigor la Ley n.º 814 (Ley de Cine), como continuación de la senda trazada por la Ley General de Cultura para construir una identidad nacional, en este caso enfocada en la cinematografía (Rivera, 2014, p.131). Por tal razón, se creó el Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC), fondo de tipo parafiscal público, que permitió el financiamiento⁷ del sector filmico, en virtud de constituir una industria nacional sostenible en el tiempo, que fuera democrática y estuviera integrada por el mayor número de realizadores.

La Ley n.º 814 no solo comprendió al cine como parte del patrimonio o de una identidad colectiva, sino también como una actividad de ‘interés social’ (Congreso de la República de Colombia, 1997), por lo que el FDC debía proteger y fomentar: 1) la infraestructura; 2) la capacitación tanto de los productores como del público; 3) la creación de empleos especializados y 4) la formación de mercados nacionales e internacionales⁸ (Araujo, 2010, p. 506). Igualmente, se disponían estímulos tributarios⁹ para empresas privadas nacionales y extranjeras, que han jugado un rol fundamental como mecenas. Este proceso es administrado por Proimágenes en Movimiento, institución fundada por la Ley General de Cultura, junto al Consejo Nacional de las Artes y la Cultura, que reúne en su potestad a organismos públicos y privados.¹⁰ Esto muestra, como señaló el guionista Julian David Correa, la existencia de instituciones y redes de investigación que comprenden como necesaria la existencia del cine nacional (Revista Semana, 2013). Si bien los estrenos colombianos han aumentado exponencialmente desde la promulgación de la ley, al igual que el número de espectadores, este sigue siendo considerablemente inferior a las películas internacionales, especialmente estadounidenses (Rivera, 2010, 2014).

7:: La financiación se logra por medio de una cuota del 8,5 % para los exhibidores de películas extranjeras y distribuidores, mientras que en el caso de los productores la tasa es de un 5 %. El dinero es reinvertido en el FDC, en donde el 70 % se destina a la producción de películas y lo restante se asigna a operaciones relacionadas (Ministerio de Cultura Et Proimágenes en Movimiento, 2004, p. 7; Cifuentes, 2018, p. 101). La institución, al ser de carácter público, está bajo constante fiscalización.

8:: Francia es uno de los países que más ha ayudado al cine colombiano, pues ha participado en la producción y difusión en sus mercados gracias a instituciones como el Fonds Sud Cinéma y el Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Reina, 2019, p. 81).

9:: Por cada \$100 pesos colombianos donados o invertidos se reducen 165\$ de impuesto a la renta (González, 2014, p. 240).

10:: Entre las instituciones que conforman Proimágenes en Movimiento se encuentran los Ministerios de Cultura, Educación y Comunicación, la Universidad Nacional, empresas como la cadena Cine Colombia S.A. o KODAK Americas LTDA.

En suma, el objetivo de la Ley del Cine fue conformar y sistematizar una identidad nacional para la que medios como el cine elaboraran realidades que hicieran eco en las audiencias nacionales e internacionales y, en simultáneo, construir una industria profesional económicamente atractiva.

El cine de Ciro Guerra y su relación con las legislaciones

Para analizar los inicios de la carrera de Ciro Guerra es necesario comprender el momento de renovación en el panorama cinematográfico colombiano propiciado por la Ley General de Cultura y la Ley de Cine. Estas normas apuntaron a la profesionalización de la industria cinematográfica por medio de instituciones como la Universidad Nacional de Colombia, que ofreció la carrera especializada en Cine y Televisión en la Facultad de Artes. En efecto, Guerra perteneció a la primera generación de cineastas profesionales del país, donde destacaron personajes como Ricardo Cortez o Rubén Mendoza (Universidad Nacional de Colombia | @TelevisiónUNAL, 2016). Las relaciones conformadas por Guerra en el círculo artístico y universitario fueron vitales, pues supusieron un salto de calidad en la realización, con gente especializada en la materia y con un lenguaje propio que ayudaron a un joven proveniente de la región de Río Negro a dar sus primeros pasos con una serie de cortometrajes y ejercicios documentales.¹¹ De hecho, este *habitus* —en términos bourdianos— le permitió conocer a Cristina Gallego, quien se convirtió en la productora de sus trabajos y codirectora de uno de sus últimos proyectos, *Pájaros de Verano* (2018).

De esta alianza nació Ciudad Lunar Producciones, productora oficializada como empresa en 2006, que no solo ha financiado y organizado la obra de Guerra, sino también ha potenciado a jóvenes artistas colombianos como Iván Wild y Andrew Tucker. Esta productora se ha establecido en el panorama cinematográfico como un espacio independiente, sin la presión de obtener resulta-

dos positivos en la taquilla, aunque es claro que muchas veces los aspectos financieros tienen más impacto en el producto que los temas creativos. Ejemplo de esto es lo vivido en la filmación del primer largometraje de Guerra, *La sombra del caminante* (2004), que se filmó entre 2001 y 2002 antes de ser promulgada la Ley del Cine. Esto generó varios problemas para su desarrollo, pues no existía un financiamiento claro y constante, lo que generó la necesidad de repensar las opciones.¹² Es gracias a la figura de Jaime Osorio, académico y director de cine, quien apadrinó el proyecto de posproducción, para lograr el corte final por medio de su productora Tucán Producciones. Esta logró comercializar la cinta para su distribución nacional (Mejía, 2016) debido, en gran medida, al Premio Cine en Construcción del Festival de Cine de San Sebastián que la película recibió en 2003.

Los logros internacionales de la película permitieron a Guerra hacerse de un nombre, a partir de una cinta que no tenía grandes pretensiones por tratarse de un ‘casi’ proyecto universitario, pero que pudo ser estrenado gracias a personas relacionadas con la Facultad. Entonces, se puede medir el impacto de la cinta por sus distinciones, entre las que se encuentran el premio del Público Intramuros otorgado en el Festival De Toulouse (2005) y el más importante: representar a Colombia en la categoría de mejor película de habla no inglesa en la edición n.º 78 de los Premios Oscar (2006). Pese a que no fue elegida por los miembros de la Academia, esto marcó un hito en el escenario artístico colombiano al ser escogido un director de la primera generación universitaria, quien dio un importante paso hacia nuevos mercados. Esta elección se entiende no solo por los méritos artísticos sino también por la entrada en ejercicio de la Ley de Cine, que marcó un afán de profesionalizar

¹¹ :: Sus primeros trabajos en el ámbito académico fueron: *Silencio* (1998), *Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano* (1999), *Alma* (2000) e *Intento* (2001).

¹² :: El realizador debió presentarse a un programa de concurso sobre cine en la televisión, en donde se llevó un aproximado de 3.000 dólares para costear el rodaje (Mejía, 08/11/2016; The Golden Apricot, 2017).

una industria exportable en el escenario cinematográfico internacional. En palabras de Cristina Gallegos:

la ley nos permitió dar un salto grandísimo, [tanto] la Ley del Cine como el éxito de *La sombra [del caminante]* nos permitió conocer muchísima gente y muchísimos fondos a nivel internacional, y empezar a dar vuelta la mirada a un país que no tenía productos cinematográficos de exportación (Radiónica, 2018).

Ciro Guerra fue entonces uno de los primeros realizadores en conformar redes de comercialización en el extranjero. Aunque su primera cinta no tuvo un balance financiero positivo, marcó el inicio de un intercambio de saberes con otros mercados que impactó a su productora Ciudad Lunar. Ejemplo de esto fueron las alianzas que establecieron en Alemania, Países Bajos, Argentina, Venezuela y Francia para la coproducción de sus siguientes proyectos. Además, Ciudad Lunar logró asociarse con el sector privado nacional, en específico con la Organización Ardila Lülle y el Grupo Valorem, dueños de los canales de televisión RCN y Caracol TV, respectivamente (Reina, 2019, p. 143). Los medios de comunicación con mayor difusión en el país asumieron los roles de marketing y producción, atraídos por los estímulos tributarios que ofrecería la Ley de Cine.¹³

Ahora bien, el motivo que constituye el cine de Guerra es el ejercicio sobre la memoria histórica, que actúa como eje de su cinematografía. El realizador comprende al cine como un arte de reflexión e interpretación del pasado,¹⁴ que permite visualizar los traumas de una sociedad que constantemente regresa a sus episodios de quiebre. Por tal razón, busca darle una voz a lo indecible seleccionando episodios de la historia colombiana, como son el fracaso de la modernización, la matanza del caucho —por parte de empresas peruanas-británicas sobre indígenas de la amazonia— o el origen del narcotráfico. Estos actúan como un espacio para descubrir los puntos que logran identificar lo que supone ser Colombia, donde se presenta la multiplicidad de relatos olvidados, simplificados y silenciados

por el orden dominante. En este aspecto, Guerra realizó una *master class* en el Festival Internacional del Cine de Ereván en Armenia, donde señaló que, a lo largo de su carrera, ha tenido como objetivo primordial revelar las problemáticas más profundas que acontecen en el país a fin de que sus compatriotas las conozcan y se vinculen con ellas (The Golden Apricot, 2017). Esto se debe a que, para él, no existe una educación que permita a la sociedad vincularse con sus raíces y entender el porqué de las sucesivas crisis. Esto provoca una inestabilidad identitaria, que implica una distorsión de los saberes locales en pos del progreso y la modernización (The Golden Apricot, 2017).

A continuación, se observa cómo se construye el trabajo de la memoria histórica en su obra *La sombra del caminante* tomando en consideración las vivencias personales del realizador.

El valor de la reconciliación: *La sombra del caminante*

La primera película realizada por Guerra nace de su experiencia en el servicio militar y su posterior llegada a la capital para estudiar en la universidad, un período de la vida del autor que se destaca por las repercusiones a nivel personal de los problemas sociales y económicos que afectaron a Colombia a inicios del siglo XXI (Mejía, 2016). La vivencia castrense, la marginalidad presente en las calles que recorría en su día a día y el latente conflicto armado lo llevaron a crear un trabajo intimista con un mensaje antibélico, que procuró no caer en la exaltación de la violencia, sino en su condena (The Golden Apricot, 2017). Guerra pretendió un cine de reconciliación centrado en los dramas internos de sus personajes, a fin de conectar a las audiencias con las dificultades que vivía la nación.

¹³:: Esto marca una disminución del 165 % a la renta en el período gravable de la inversión (Congreso de la República de Colombia, 2003).

¹⁴:: Así lo hacía saber un joven Guerra cuando rodaba *La sombra del caminante*: "un país sin cine es un país sin memoria, la labor del cineasta es contar las historias y darle memoria al país" (Programadora CM&T, 2010).

La historia gira en torno a la amistad entre dos personajes peculiares de Bogotá: Mañe (interpretado por César Badillo) y “el hombre de la silla” (Ignacio Prieto), quienes se apoyan mutuamente con la misión de sobrevivir en una ciudad que abraza una modernidad desenfrenada. Mañe, una persona con discapacidad de edad avanzada, se rebusca en el empleo informal y es constantemente rechazado y denostado por sus pares. A esto se le suma el acoso que sufre de las pandillas, que lo golpean, rompen su pierna ortopédica y lo dejan inconsciente en la calle de manera recurrente. En una de esas instancias, es rescatado por el hombre de la silla, quien lo lleva a su morada, ubicada en las colinas para tallarle una nueva prótesis. Este personaje se gana la vida transportando personas por la ciudad en una silla colocada en su espalda por 500 pesos colombianos, es analfabeto y sufre de una extraña condición: no puede exponerse a los rayos del sol, por lo que debe usar un paraguas y gafas para protegerse. La razón de esta curiosa aficción es la presencia de una bala incrustada en su cabeza, producto de un operativo militar en Puerto Viejo. No se sabe si fue un guerrillero, un paramilitar o un narco, solo se tiene la certeza de que sufre una hemorragia cerebral que es detenida gracias al caldo de una planta medicinal entregada por los nativos. Esta hierba se la comparte a Mañe para que recupere su fuerza moral y física.

Estos dos personajes comparten la característica de ser excluidos en un modelo económico neoliberal que vivió un proceso de modernización desde el gobierno de César Gaviria, por lo que un lisiado y un analfabeto no podían ser parte de este ‘nuevo’ país que abrazaba el progreso. Sin embargo, no son solo ellos. Guerra presenta en un ejercicio cinematográfico de estilo documental, las calles céntricas de Bogotá atestadas por el comercio ambulante, artistas callejeros y mendigos buscando la manera de poder adaptarse a este nuevo estilo de vida y consumo que desdibuja la ciudad. Y es que el filme exhibe el choque entre lo rural y lo urbano representado en los ambientes de desarrollo de los personajes. La

desarmonía existente se ejemplifica en un núcleo urbano que avanza hacia las montañas sin mayor regulación, absorbiendo los saberes de los pueblos originarios, como es la planta que ayuda a vivir a este anónimo personaje, planta que se encuentra en peligro de extinción.

Por otro lado, Mañe habita un suburbio venido a menos, donde la población migrante del campo sufre el desempleo que se traduce en delincuencia, informalidad y alcoholismo, y donde los niños roban para mantener a sus familias. La presencia policial se reduce a una sola secuencia en todo el filme, donde un grupo que controla a los vendedores ilegales le quitan el instrumento de trabajo —la silla— al personaje, por no tener sus papeles. Su analfabetismo le prohíbe prosperar laboralmente, por lo que Mañe lo ayuda enseñándole a escribir devolviéndole el favor por la pierna de madera tallada y afirmando: “en este hijo de puta país nadie ayuda a nadie [...] la ley es del que busca” (Guerra, 2004).

La cinta expone un Estado prácticamente inexistente, que no podía dar abasto con el gran número de población que llegaba a las ciudades. Sobre este fracaso del proyecto modernizador, Guerra manifiesta que la Bogotá filmada es la de los desplazados, no solo los que migraron del campo por el conflicto armado, sino también de los que se encontraron con las falsas promesas de seguridad y bonanza económica que clamaban los gobiernos de la década de los noventa (Guerra citado en Mejía, 2016).

El conflicto armado aparece en la película en un contexto de cotidianidad: dos desconocidos que comienzan a construir una relación de amistad con base en las diferentes actividades del día a día. Guerra presenta la violencia sin espectacularidad, más bien busca desarrollar la psicología de los personajes. Esta propuesta se asimila a lo trabajado por Ana María López (2015, p. 233) con su concepto del “fuera del tiempo”, que resalta la importancia de mostrar escenarios donde lo bélico se represente en situaciones no vinculadas directamente con la violencia. Para ello, en el filme se asocian diferentes objetos con significantes vinculados al

conflicto en Colombia: la virgen María como símbolo de la culpa; la planta medicinal representando el aprender a recordar; los sueños como espacio de liberación; la bala como el trauma del pasado y la videocinta como la verdad y justicia.

La primera asociación se constituye por medio de la religiosidad de Mañe al inicio del filme, cuando hace una promesa a la Virgen María con el fin de conseguir un empleo. El desarrollo de este personaje vincula el catolicismo con la culpa, que Guerra representa como un velo que no permite avanzar a la sociedad colombiana en los procesos de paz. Esto se debe a la existencia de un supuesto pecado original inherente a la comunidad, el cual es representado por el robo de la planta medicinal por parte de Mañe a su amigo. El protagonista justifica la acción, ya que este objeto le permite soñar y, con ello, aliviar sus dolores físicos y psicológicos, sin importar lo esencial que resulta este elemento para su amigo. Por ello, realiza una nueva promesa a la Virgen con la intención de que lo proteja en la realización del hurto. Penosamente, para él, el robo no sale como esperaba, dado que es asaltado por la pandilla local, que le sustrae la hierba. Esto desemboca en un cargo de conciencia que se ve agravado cuando el hombre de la silla le ruega que lo ayude a buscarla. Mañe le confiesa su accionar mucho más tarde.

Entonces, ¿qué importancia tiene el sentimiento de culpa frente al conflicto interno en el país? Una posible respuesta se relaciona con la segunda asociación (planta medicinal = aprender a recordar), por la importancia que adquiere la planta como un vínculo que une a dos personas que no solo comparten la exclusión sino también un pasado traumático. Mañe perdió su pierna en su niñez por un operativo armado, en el cual también fallecieron sus padres. El efecto que genera la hierba en él —poder soñar— conlleva, en cierta medida, que pueda librarse del yugo que ha cargado toda su vida. En este aspecto, las técnicas narrativas de Guerra resultan elocuentes, porque sitúa el punto de vista del protagonista como la mirada del espectador: en un sueño, bajo una lluvia

torrencial se presentan íconos de la violencia: un cuerpo ensangrentado, corvos y balas. Luego se pasa a mostrar a Mañe de pie, sin necesidad de muletas, recibiendo la lluvia, liberándose de todo trauma. De una forma elegante, el director logra darle un lenguaje a lo prohibido sin caer en la espectacularidad de la violencia: muestra un cuerpo violentado que guarda huellas del conflicto, pero se exime de los cargos de conciencia. Igualmente, es destacable que la búsqueda del personaje, para poder recordar, lleve consigo la acción de traicionar a quien le sirvió como ayuda. Sobre esto, López (2015) manifiesta que este conflicto no es más que un equivalente de la historia de Colombia, donde ambas partes padecen, pero deben convivir (p. 236).

Es importante considerar que la acción de recordar está contenida en el plano onírico, ya que en el de la realidad ficcional trae consecuencias fatales. Así es la historia del sargento Jaime, que narra su expulsión del ejército luego del fracaso de la misión que se le había encomendado: atacar y expulsar de la ciudad de Puerto Viejo al comando que lideraba el hombre de la silla. Desafortunadamente, la empresa fracasa y termina en una matanza y en su expulsión de la institución. El desahucio le provoca una grave adicción al alcohol y problemas al corazón que no tenían cobertura, puesto que no gozaba de la protección que recibían los oficiales retirados. Esta es una evidencia del fracaso institucional que afecta a actores tan disímiles que componen este filme.

En relación con el trabajo de la memoria, en una de las discusiones que tiene Mañe con Jaime, este último sufre un infarto y es socorrido por el hombre de la silla. Dado de alta, el sargento desea conocer a la persona que le salvó la vida, lo que sucede con una fatídica consecuencia: el sargento sufre un ataque fulminante. El motivo es el doloroso recuerdo que ese personaje significaba en su vida: verlo nuevamente desbloqueó todos sus traumas. De este modo, el conflicto fuera del mundo de los sueños —y de la ficción— está lejos de solucionarse, más bien sigue cobrando víctimas. En el filme, recordar no siempre puede traer liberación ni

mucho menos un aprendizaje que favorezca la construcción de un futuro con justicia y reparación. Por ello, la historia se constituye como una negación del pasado, por la imposibilidad de narrar, de llevar al lenguaje los traumas históricos (López, 2015, p. 238). Dado lo anterior, Guerra entrega un diálogo que puede resumir a la obra y al conflicto armado en Colombia:

Mañe: En este país para uno enriquecerse lo que necesita es montar un cementerio privado, hermano. Sobran los clientes como mi papá, mi mamá.

El hombre de la silla: Somos buenos pa' [sic] matar, sabe, lo hacemos mejor que nadie. Ser muerto colombiano es un orgullo que cuesta (Guerra, 2004).

El hombre de la silla no es solo caracterizado por esta herramienta de trabajo que le da nombre, sino también por la bala que tiene incrustada en su cabeza. Un objeto memorial como el pasado traumático se reexperimenta mediante la somatización del dolor. Como se expresó más arriba, este personaje sufre de una hemorragia cerebral que es tratada con la planta medicinal; por sus antecedentes huye de los hospitales y prefiere la sabiduría del monte. Ana María López (2013) interpreta esta condición como una máscara que le permite al personaje no revelar su identidad utilizando las ideas del literato Román Gubern sobre la heliofobia: la condición de culpa y la necesidad de autocastigo por las acciones del pasado se evidencia en su fobia al sol (López, 2013, p. 193).

La amistad es puesta a prueba cuando el hombre de la silla decide contarle la verdad a Mañe en el momento que es imposible recuperar la planta: él es el responsable de las muertes de sus padres y de la amputación de su pierna. Como prueba, le enseña una videocinta que muestra el testimonio en la televisión de una de sus

víctimas, lo cual remite a la última asociación mencionada: videocinta = verdad y justicia.

Frente a la confesión, Mañe no reacciona con ira ni con rabia, tampoco desea saber todo el trasfondo del crimen. El vínculo originado entre ambos, modelado por la adversidad, parece más fuerte que la revelación. Guerra estructura la escena con la intención de que observemos por primera vez el rostro del hombre de la silla, pues estaba despojado de sus vitales gafas esperando la muerte, con el deseo de no ser enterrado porque “no hay perdón para nosotros” (Guerra, 2004). Después, llega el momento de mayor cuestionamiento que vive el personaje durante el filme: enterrar o no la videocinta. Finalmente, se lleva consigo el único objeto capaz de hacer memoria histórica.

La película concluye con Mañe recorriendo las calles de Bogotá buscando empleo, su vida continúa con la reescritura de su historia. Guerra crea una película afirmada en la reconciliación, a fin de aportar un mensaje para construir una Colombia a futuro. Liberándose de sus sombras, idea a personajes marcados por la tragedia, que vieron en Bogotá un lugar para volver a empezar. Esta característica ha sido remarcada por Juana Suárez (2017, p. 318), quien ha manifestado la importancia del tratamiento de la violencia en el filme: sin necesidad de exaltarla, busca condenarla y superarla mediante la reflexión y problematización del pasado.

Conclusiones

Se puede observar cómo la Ley General de Cultura y la Ley de Cine fomentaron una industria que ha dado sus primeros pasos en la profesionalización e internacionalización de filmes y directores en Colombia. Los estímulos tributarios han supuesto mayor presencia del sector privado en el proceso creativo, lo cual ha beneficiado a áreas claves que no contaban con la necesaria atención, como marketing y difusión. Estas políticas

culturales han permitido un incremento considerable de películas colombianas estrenadas por año en las últimas décadas.

A la par de las regulaciones estatales, se ha formado una generación de creadores cinematográficos que fueron los primeros en establecer vínculos con mercados y productores extranjeros. Esto ha llevado a un intercambio de saberes que ha potenciado tanto a los directores nacionales como a la propia Colombia, que se ha convertido en un escenario de filmación internacional de alto nivel. Asimismo, la cinematografía nacional, producto de este contexto, se ha centrado en potenciar discursos e imaginarios sobre la realidad de un país que aún no logra sanar sus heridas.

Las experiencias y conocimientos desarrollados a lo largo de este proceso institucional se han visto reflejados en nuevos enfoques y en la aparición en escena de nuevos nombres, entre los que destaca el de Ciro Guerra. Este director, graduado en la educación pública, inició su carrera situando el lente en el aspecto psicológico de sus personajes, para lo que buscó recrear situaciones propias de la cotidianidad, como un ejercicio documental que, a su vez, representara la mezcla del espacio urbano y rural con la intención de mostrar otra cara del conflicto armado, que se aleja de la espectacularidad de la violencia bélica: el desplazamiento, los traumas, el olvido y el uso de la memoria histórica se transformaron en variables identificables en su cinematografía. Por ello, el objetivo de *La sombra del caminante* es la búsqueda de la justicia por medio del reconocimiento a las víctimas y la garantía de no repetición, simbolizada en las vivencias que sufrieron los personajes del filme mediante objetos como el video testimonial. Así, Guerra construye un relato que presenta el trauma colombiano desde los puntos de vista de sujetos “rotos”, incapaces de socializar plenamente, atrapados por la cotidianidad de una sociedad que los excluye del proyecto de modernización.

Referencias

- 'Pido disculpas' por ingreso de narcodineros a la campaña: Samper. (2020, febrero 21). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/expresidente-samper-habla-del-proceso-8-000-y-del-crimen-de-alvaro-gomez-464696>
- Araujo, M. C. (2010). Políticas Cinematográficas. En *Compendio de Políticas Culturales* (pp. 493–551). Ministerio de Cultura.
- Bustos, M. L. (2019). Un ministerio para la cultura. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 15(27), 126–139. <https://doi.org/https://doi.org/10.14483/21450706.15416>
- Castañeda, L. (2011). Agentes del sector cinematográfico y la diversidad cultural en Colombia. *Comunicación y sociedad*, 143–168.
- Castillo, J. C. (2006). *El Estado-Nación pluriétnico y multicultural colombiano la lucha por el territorio en la reimaginación de la Nación y la reinención de la identidad étnica de negros e indígenas* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Cifuentes, D. (2018). Las industrias culturales y creativas en Colombia. En J. S. Sánchez Balaguer, S. Arroyo Serrano, J. F. Parra Azor, & A. J. Verdú Jover (coords.), *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: evaluación y perspectivas* (pp. 95–104). Universidad Miguel Hernández de Elche, Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas.
- Colombia. (2003, julio 2). Ley 814 de 2003 por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=8796>
- Estrada, J. (2006). Orden neoliberal y reformas estructurales en la década de 1990. Un balance desde la experiencia colombiana. *Ciencia Política*, 1(1), 141–178. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/29350>
- Flórez, V. (2016). *Eficacia de la Ley de Cine en Colombia: industria y mercado cinematográfico*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Argentina.
- González, E. (2014). Un recorrido por tres leyes de fomento a las industrias culturales en Colombia. *Revista Le Bret*, (6),

- 235–255. <http://revistas.ustabuca.edu.co/index.php/LEBRET/article/view/1456>
- Guerra, C. (director). (2004). *La sombra del caminante*. [Película]. Ciudad Lunar Producciones.
- López, A. M. (2013). *Tensiones entre las narrativas de ficción y no ficción en la cinematografía contemporánea de Argentina, Chile y Colombia*. (Tesis doctoral). Universidad de Chile, Chile.
- López, A. M. (2015). Desplazamientos narrativos: En el Cine Colombiano Contemporáneo Sobre el Conflicto. *Nuevo Texto Crítico*, 28, 233–248.
- Revista Semana. (2013, noviembre 13). Lo feo de la ley de cine [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=VrmatGJ__Bg&list=PLsWV408FYCqh79bXV4UMFhfJr-XJyEXP&index=18
- Mejía, J. (2016, noviembre 8). Ciro Guerra revela los detalles de "La sombra del caminante", su ópera prima. *Revista Arcadia*. <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/ciro-guerra-habla-su-opera-primera/60558/#>
- Ministerio de Cultura, & Proimágenes en Movimiento. (2004). *La Ley de Cine para todos*. Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Nuevo gobierno y política cultural. (1994, julio 24). *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-178297>
- Programadora CM&t. (2010, febrero 18). *Agenda CM & La sombra del caminante*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JiPvNfJFQ68>
- Radiónica. (2018, diciembre 5). *Entrevista con la directora de cine Colombiana Cristina Gallego - Pájaros de Verano* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8ScSJTTcrow>
- Reina, E. (2019). *La gestión de marca en empresas productoras de cine: El caso de Ciudad Lunar Producciones (Colombia)*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76778>
- Richani, N. (2003). *Sistemas de Violencia: la economía política de la guerra y de la paz en Colombia*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales.
- Rivera, J. (2010). Research on Colombian Cinema. *Centre for the Study of Communication and Culture*, 29, 15–22.
- Rivera, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas*, 13, 127–144.
- Samper, E. (1997). Discurso del Doctor Ernesto Samper Pizano, Presidente de la República. La Cultura Unesco.
- Sierra, E. (2013). Cine e Industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión. *Ciencias Sociales y Educación*, 2(4), 93–111. https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/view/788
- Suárez, J. (2017). The Reinvention of Colombian Cinema. En M. Delgado, S. Hart, & R. Johnson (Eds.), *A Companion to Latin American Cinema* (pp. 307–324). Wiley.
- The Golden Apricot. (2017, julio 26). *Ciro Guerra: Master class* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=V-tiSnhSfbFI&list=PLsWV408FYCqh79bXV4UMFhfJr-XJyEXP&index=20&t=3592s>
- Universidad Nacional de Colombia | @TelevisiónUNAL. (2016, diciembre 20). *Ciro Guerra* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/0Dia5NnqdZU>
- Wilches, J. (2016). Entrevista a Cristina Gallego. *Ciudad Paz-anda*, 9, 185–191. <https://doi.org/10.14483/2422278X.11356>

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

M. S. G. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.