

# **Nuevos relatos, viejas realidades: el cine del siglo XXI sobre la violencia política en el País Vasco y Colombia<sup>1</sup>**

*Aitor Díaz-Maroto Isidro, IELAT, UAH*

## **Resumen**

El cine de ficción referido a los casos de violencia política desarrollados en Colombia y el País Vasco lleva realizándose desde el inicio de ambos fenómenos. No obstante, a lo largo de lo que llevamos de nuevo siglo, estos ejemplos fílmicos de representación e interpretación de la historia han sufrido toda una serie de transformaciones. Es en este periodo a analizar cuando se produce una nueva exploración en torno a diferentes aristas no tratadas o hecho exiguamente en periodos anteriores; así como la utilización de nuevos géneros fílmicos.

En esta comunicación mostraré el mantenimiento de viejas formas de representación, los cambios añadidos a tenor de la evolución de ambas situaciones y los nuevos ejemplos de análisis e interpretación de un pasado todavía muy reciente que muestran una cierta similitud en la concepción de ambos procesos de violencia política.

## **Abstract**

The cinema of fiction referred to the cases of political violence developed in Colombia and the Basque Country has been carried out since the beginning of both phenomena. However, around the course of the new century, these filmic examples of representation and interpretation of history have undergone a whole series of transformations. It is in this period to analyze when a new exploration takes place around different untreated edges or done very little in previous periods; as well as the use of new film genres.

In this communication I will show the maintenance of old forms of representation, the changes added in keeping with the evolution of both situations and the new examples of analysis and interpretation of a still very recent past that show a certain similarity in the conception of both processes of violence politics.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una parte modificada y resumida de algunos capítulos de la tesis doctoral “Luces, cámaras y... ¡Fuego! Los relatos históricos de la violencia política en el País Vasco y Colombia a través de la gran pantalla (1964-2017)” que se encuentra actualmente en proceso de redacción. Igualmente, aprovecho estas líneas para agradecer a las productoras El Sur Films y Burning Blue por facilitarme el acceso a sus films *Matar a Jesús* y *Violencia* para la realización de esta investigación. Del mismo modo, aprovecho estas líneas para agradecer a la Filmoteca Nacional Española la posibilidad de acceder a sus fondos.

## **Palabras clave**

Violencia política, País Vasco, Colombia, cine, representación, relatos históricos.

## **Key Words**

Political violence, Basque Country, Colombia, films, representation, historical story.

## **Introducción**

El año 2017 supuso un punto de inflexión en la historia más reciente de España y Colombia. En ambos países, la violencia política (con diferentes grados de intensidad) lleva acompañando la vida de sus ciudadanos desde mediados del siglo XX. Sin embargo, en ese año se iban a producir dos momentos de gran importancia en ambos lugares: la entrega de armas de las dos organizaciones que más protagonismo habían desarrollado en esas trágicas historias, ETA y las FARC. Con ello, se abría una serie de nuevos escenarios y posibilidades de desarrollo de las zonas afectadas por esta violencia y, por supuesto, una nueva fase de la denominada “batalla por el relato”. Si bien son muchos los historiadores que ya llevaban un tiempo trabajando en desmentir o apuntalar unos u otros relatos en ambos escenarios (Colombia y el País Vasco, principal zona afectada por la violencia política en España); también son muchos los que han comenzado a admitir que, una vez acalladas las armas, es cuando se recrudece este fenómeno en el que todas las partes implicadas buscan imponer su versión de los hechos.

No obstante, sería injusto no señalar que esta “batalla” entre versiones sobre unos hechos o fenómenos lleva desarrollándose desde el mismo inicio de ambas situaciones violentas. Y no solo entre historiadores, políticos, periodistas, etc. También en el cine. Desde que este medio de difusión cultural de masas comienza a convertirse en un entretenimiento de los más importantes para muchas sociedades, igualmente es utilizado para difundir diferentes ideas. Es por ello por lo que el cine se convierte en un campo de batalla más dentro de estos fenómenos de violencia política en Colombia y el País Vasco.

Sin embargo, el cine a la hora de tratar el pasado no debe ser considerado (como muchos investigadores hacen) como un mero espejo que muestra la “verdad” de aquellos sucesos. El cine los interpreta (tal y como dijo Robert Rosenstone) al igual que un trabajo escrito sobre historia pero con otro lenguaje diferente. Es decir, el cine se había convertido en una forma más de crear pensamiento histórico, de construir historia.

Por ello, en estas líneas, intentaremos describir de forma muy concisa la evolución que estos relatos han ido mostrando a lo largo de los años 2000-2017 ya que son los que, actualmente, se encuentran en desarrollo y gozan de mayor presencia en las pantallas. Aunque, como veremos, no olvidan su propia evolución y esta acaba permeando en los films más actuales.

### **La relación entre el cine y la historia**

Para comenzar a hablar sobre este fenómeno que, poco a poco, se ha ido haciendo un hueco entre los investigadores de la academia historiográfica, deberíamos realizar un pequeño acercamiento a los principales autores que lo han estudiado.

El primero de estos estudiosos que se pueden considerar de cabecera fue el sociólogo Siegfried Kracauer. El investigador alemán fue uno de los primeros que consiguió cierta relevancia con sus trabajos en torno al papel que el cine iba a comenzar a representar como elemento para conocer o acercarse a una sociedad determinada y, sobre todo, a sus planteamientos ideológicos hegemónicos. En su obra *From Caligari to Hitler: A Psychological History on the German Film*, Kracauer propone que es a través del cine producido en la Alemania anterior al ascenso del nazismo donde se encuentran las claves para comprender el cambio y evolución de esta sociedad que daría lugar al ascenso de Adolf Hitler al poder (KRACAUER, 2004). Es así como se convierte en uno de los primeros investigadores que recurre al cine como herramienta para comprender el pasado y dar una explicación del mismo.

Siguiendo el camino abierto por el sociólogo alemán, Marc Ferro se convirtió en uno de los primeros historiadores profesionales que se preocuparon no ya por el cine como herramienta para comprender una sociedad, si no como una nueva forma de comprender el pasado y sus constantes relaciones con el presente. Este estudioso francés optó por poner el énfasis de sus investigaciones en la doble cara del cine en contacto con la historia: como fuente para comprenderla y como agente de la misma. Esta idea ha sido y es tema de debate en numerosos autores, llegando incluso hasta la actualidad. Igualmente, Ferro observó que el cine se puede considerar como una “contra-historia” por sus capacidades para confrontar los relatos históricos tradicionales, y para mostrar no solo aquello que el propio equipo creativo ha querido mostrar, si no también todo aquello que ha rodeado el proceso creativo y que no está explícitamente representado. Es decir,

el cine condensaba lo que se quería expresar y todo aquello que una sociedad se autocensuraba o silenciaba, mostrando a la misma en toda su plenitud (FERRO, 1995).

Sin abandonar lo que algunos investigadores han denominado “escuela francesa” de esta disciplina dentro de la historia, nos encontramos con Pierre Sorlin, uno de los grandes padres de esta línea de investigación y que se considera, además, como uno de los grandes impulsores para conseguir su “institucionalización” y su puesta en valor por parte de la Academia historiográfica. En sus obras más conocidas (*Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* y *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*), este autor retoma las investigaciones iniciadas por Ferro y pone en valor, de nuevo, la dualidad del cine en referencia a la historia: cómo método para conocer la sociedad que lo produce y consume, y como elemento creador de historia en sí mismo. Sorlin se centra en el papel tan importante que el cine desarrolla a la hora de mostrar las ideologías existentes y las que gozan de más eco en una sociedad. Esta es la forma en la que este investigador francés propone que debe considerarse al cine con respecto a la historia: como una forma de representar la visión imperante en ese momento y en esa sociedad concretos (SORLIN, 1985; 2005).

El siguiente nombre relevante a tener en cuenta es el del historiador estadounidense Robert A. Rosenstone. Este investigador es considerado por muchos como uno de los que más lejos han llevado su concepción y teorías sobre la relación entre el cine y la historia. Para él, esta se basa en la necesidad de comenzar a considerar al cine como un lenguaje histórico más al mismo nivel que el escrito a la hora de construir relatos históricos. Al defender esta postura, se apoya en la idea de que el cine está creando sus propias interpretaciones y relatos del pasado, muchos similares a los creados por los historiadores y otros muchos alejados de estos preceptos. A este punto habría que sumar la facilidad que el cine tiene a la hora de distribuir esos relatos y alcanzar a un número importante de personas. No obstante, Rosenstone advierte del peligro que tienen los relatos difundidos por algunos films<sup>2</sup>: el mayor número de películas a las que accede la mayor parte del público reflejan historias sencillas de explicar, con unos buenos y unos malos muy claramente definidos, evitan los múltiples prismas para observar un fenómeno o un hecho histórico y tienden a dar explicaciones lineales. Es por ello por lo que este

---

<sup>2</sup> Rosenstone menciona que el cine se divide en tres tipos: drama, documental y experimentación. Para él, los dos primeros realizan unas lecturas del pasado muy maniqueas, lineales y monocausales, mientras que el cine de experimentación es aquel que expone diversos puntos de vista y problematiza una situación más que explicarla.

historiador advierte también de la necesidad que tienen sus compañeros de profesión de tener en cuenta este peligro.

Por último, cabe destacar que el historiador estadounidense también resalta la necesidad de que los historiadores se acerquen al cine teniendo en cuenta de que es un medio de creación de relatos históricos completamente diferente al medio escrito tradicional. Es por ello por lo que Rosenstone advierte, también, de lo peligroso que resulta analizar un film como si de un texto se tratase. Esto derivaría en una ausencia de numerosos datos y matices que un historiador sin un mínimo conocimiento de lenguaje cinematográfico perdería; porque considerar la película como un libro es uno de los grandes errores que, según este autor, se comete a la hora de tomar los films como herramientas de comprensión del pasado (ROSENSTONE, 1997).

Para terminar, se hace necesario recaer en las aportaciones que la historiadora Michelle Lagny ha realizado a este campo de conocimiento. Su mayor preocupación a lo largo de sus investigaciones fue la de intentar dotar al estudioso que se acercaba al cine para comprender la historia de todo un conjunto de herramientas para poder realizar esta labor, una metodología. Lagny propugna la imperiosa necesidad de que los investigadores que realicen sus pesquisas teniendo al cine como fuente principal no se viesen obligados a recurrir a la metodología de otras áreas del conocimiento de las Ciencias Sociales y las Humanidades (principalmente, el análisis y crítica literarios). Igualmente, es una de las autoras que en la actualidad apuesta más decididamente por volver a considerar al cine como una herramienta de conocimiento del contexto de la sociedad que lo produce y consume (economía, sociedad, cultura, política, etc.), y no tanto como un nuevo tipo de lenguaje creador de relatos históricos al mismo nivel que los generados por el resto de historiadores (LAGNY, 1997).

### **El cine colombiano sobre la violencia política en el siglo XXI: diversos intereses enfrentados, Seguridad Democrática y nuevas aristas**

A lo largo de esta investigación, nos referiremos en numerosas ocasiones a la violencia política sucedida en Colombia desde 1964 hasta 2017. Esta queda circunscrita a la fecha del mito fundacional de las FARC (la Operación Marquetalia de mayo-junio de 1964) y la entrega oficial de armas de este grupo guerrillero en junio de 2017<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Algunas obras recomendadas para ampliar información: VILLAMIZAR, Darío: *Las guerrillas en Colombia. Una historia desde los orígenes hasta los confines*. Bogotá, Debate, 2017. AGUILERA PEÑA,

Desde el mismo año 1964, el cine colombiano de ficción ha hecho un esfuerzo por acercarse y representar la situación violenta que se venía desarrollando en el país desde 1948 en el periodo conocido como La Violencia. Es en ese mismo año de fundación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia cuando ya encontramos ejemplos de films que centran su trama en torno a esa violencia política. Desde ese momento, son numerosos los ejemplos de películas que han intentado narrar la deriva violenta del país de una forma u otra.

La llegada del siglo XXI coge a Colombia en mitad de un proceso de negociación con las FARC (la guerrilla más importante del país) siguiendo el éxito sucedido con otras organizaciones guerrilleras surgidas en los años ochenta y disueltas mediante negociación en los noventa del siglo XX. Nos referimos al Proceso del Caguán (1998-2002). Este proceso de paz, iniciado por el presidente Andrés Pastrana, se caracterizó por la creación de una zona desmilitarizada bajo control directo de la guerrilla; la icónica imagen de “la silla vacía” dejada por el líder de las FARC Manuel Marulanda, alias Tirofijo; y el fracaso de este proceso de paz debido a los constantes enfrenamientos entre guerrilla, Ejército y paramilitares. A lo largo de los años en los que se centra este hito histórico colombiano, el cine comienza a producir toda una serie de películas volcadas a enviar un mensaje muy claro en referencia al conflicto: no existe un único culpable, son múltiples los actores involucrados en ello y nadie puede negar que todos tienen cierto grado de culpa en la evolución de esta violencia y en el resultado actual de los hechos.

Este relato que intenta repartir las responsabilidades entre todos los actores involucrados queda reflejado a la perfección en dos películas concretamente: *Golpe de estadio* (1999, Sergio Cabrera) y *Bolívar soy yo* (2002, Jorge Alí Triana). En estos dos filmes vemos una representación del conflicto en el que numerosos actores (Gobierno, Ejército, Policía, guerrilla, agentes internacionales) comparten un rasgo en común: todos tienen un grado de responsabilidad en el desarrollo de los hechos violentos. Quizás el caso más notable sea el de *Golpe de estadio*. Esta película narra una situación en la que militares y guerrilleros llegan a una tregua en un pueblo para poder disfrutar de la retransmisión de un partido de fútbol que enfrenta a las selecciones de Argentina y Colombia para la clasificación al campeonato mundial. Gracias a este acuerdo, ambos bandos enfrentados arreglan juntos la única televisión del pueblo y consiguen anteponer

---

Mario: *Guerrilla y población civil. Trayectoria de las FARC 1949-2013*. Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.

el bien común al propio. No obstante, terminado el partido, los guerrilleros intentan robar la televisión y un forcejeo acaba haciendo que esta vuelva a romperse en la escena final de la película. Si bien queda claro que las desavenencias entre ambos bandos han hecho por volver a dividir a Colombia (representada en la televisión), la comunidad internacional (representada por el feriante español, el traficante de armas italiano y la petrolera estadounidense) maquina constantemente para intentar que se llegue a un acuerdo para conseguir un beneficio propio (en el caso del feriante español) y que este se rompa para recoger los frutos de una reanudación de las hostilidades (por parte de la petrolera y el traficante de armas).

Con la llegada al poder del presidente Álvaro Uribe en 2002 y su extensión al frente del país hasta 2010, el relato que el cine construye en torno a la violencia política comienza a sufrir una serie de importantes variaciones. Si bien se mantienen ejemplos en los que el relato anteriormente considerado hegemónico (el reparto de responsabilidades) se sigue manteniendo, comienza a imponerse una nueva visión muy cercana a la defendida por el Gobierno en torno a la estrategia de Seguridad Democrática. Su lenguaje (narcoterroristas en lugar de guerrilleros), la imagen del guerrillero como un ser sediento de sangre y sin escrúpulos, su magnificación del papel del Ejército como garante de la paz en el país y el mal trato que ha estado recibiendo desde la clase política cuando ellos luchaban en la selva, y los procesos de desarme del mayor grupo paramilitar (Autodefensas Unidas de Colombia) que permitieron ampliar el conocimiento de las masacres que estos estaban realizando, se verán reflejadas en películas como *Soñar no cuesta nada* (2006, Rodrigo Triana), *Esto huele mal* (2007, Jorge Alí Triana), *Los actores del conflicto* (2008, Lisandro Duque Naranjo) y *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo). Igualmente, comienzan a producirse toda una serie de films que comienzan a centrar sus tramas no tanto en el actor armado si no en sus víctimas y su relación con los victimarios, su nueva condición, el devenir del conflicto, etc. Ese es el caso de *La primera noche* (2003, Luis Alberto Restrepo), *La sombra del caminante* (2004, Ciro Guerra), *PVC I* (Spiros Stathoulopoulos) y *La milagrosa* (2008, Rafael Lara). Las películas que se inscriben en este tipo de relato y que comparten las características anteriormente citadas abren un camino que avanzarán y consolidarán sus predecesoras que es el de girar el foco de atención del individuo armado que ejerce la violencia con fines políticos hacia la víctima que esa violencia genera y su forma de enfrentar esa situación.

A lo largo de lo que llevamos de segunda década del siglo XXI, el cine colombiano ha vivido una auténtica revolución no solo a nivel de relato, sino también a nivel de aumento de las producciones e internacionalización de las mismas. Es en este periodo cuando, los directores y productores en Colombia comienzan a girar su atención hacia las víctimas de la violencia política y a explorar toda una serie de situaciones derivadas de esa situación que, hasta el momento, apenas habían sido tratadas o se había hecho de forma muy superficial o, directamente, habían sido ignoradas. Es lo que hemos concebido como exploración de nuevos prismas: la problemática racial incrustada en el conflicto (*El vuelco del cangrejo*, 2010, Óscar Ruiz Navia), los desplazados y la confiscación de tierras por parte de grupos armados (*Retratos de un mar de mentiras*, 2010, Carlos Gaviria), las masacres paramilitares y la no investigación de las mismas (*Todos tus muertos*, 2011, Carlos Moreno), la visión de los niños afectados por esta violencia (*Los colores de la montaña*, 2011, Carlos César Arbeláez), los casos de “falsos positivos”<sup>4</sup> (*Silencio en el paraíso*, 2011, Colbert García), las “limpiezas sociales” que ciertos grupos paramilitares realizan en los barrios más desfavorecidos de las grandes ciudades (*Estrella del sur*, 2013, Gabriel González Rodríguez), o el asesinato de líderes sociales (*Matar a Jesús*, 2017, Laura Mora Ortega). Igualmente, en este periodo también se echa la vista atrás para intentar comprender y repensar todos los sucesos que han desembocado en este conflicto (*Roa*, 2013, Andrés Baiz; *Antes del fuego*, 2015, Laura Mora; *La sargento Matacho*, 2015, William González), y se exploran opciones en las que numerosos puntos de vista y relatos son expresados simultáneamente (*Violencia*, 2015, Jorge Forero).

### **El caso vasco en el siglo XXI: el auge del discurso anti-ETA, nuevas perspectivas y la entrada de la comedia**

La organización terrorista ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*) comenzó su actividad armada en 1968 con el asesinato del Guardia Civil José Antonio Pardines<sup>5</sup>. No obstante, su representación en la cinematografía española no comenzaría hasta el final de la

---

<sup>4</sup> Los “falsos positivos” fue un escándalo que estalló en 2008 cuando se comenzó a investigar toda una serie de bajas realizadas por el Ejército a supuestos guerrilleros. Finalmente se descubrió que existía toda una estrategia urdida por mandos militares y policiales para presentar resultados en forma de bajas en combate a la opinión pública que pasaba por retener a un número de personas, ejecutarlas de forma extrajudicial y hacerlas pasar por guerrilleros.

<sup>5</sup> Para ampliar la información sobre el primer crimen de ETA: FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka; DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio (coord.): *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*. Madrid, Tecnos, 2018.

dictadura franquista debido a la censura que la misma ejercía sobre los productos culturales.

El caso que nos atiene en este artículo se circunscribe a un contexto que podríamos considerar “novedoso” para los últimos años de desarrollo de la violencia política en el País Vasco. En 1998 se firmó entre el PNV, ETA y otras organizaciones políticas y sindicales nacionalistas y de izquierdas en la comunidad vasca el Pacto de Estella o Acuerdo de Lizarra. Mediante este acuerdo (y poniendo la vista en otros movimientos similares realizados en Irlanda del Norte), se pretendía buscar una salida política al problema del terrorismo en el País Vasco. A la firma de este acuerdo le siguió la declaración de una tregua por parte de la organización armada y el inicio de contactos entre ETA y el Gobierno español encabezado por José María Aznar. No obstante, tanto el pacto como las conversaciones con el Gobierno fracasaron cuando ETA rompió la tregua en 1999. Igualmente, será iniciado el siglo XXI cuando comenzarán a celebrarse un mayor número los homenajes y reconocimientos a las víctimas del terrorismo, el rechazo a las actuaciones de la banda terrorista aumentará y se iniciarán diferentes procesos judiciales contra el entramado civil y político de ETA (DOMÍNGUEZ, 2012).

Con el paso del tiempo, la respuesta civil en contra de cada atentado etarra y el cerco judicial y policial llevaron a un proceso de discusión en el interior de la organización que propició que en 2011 se declarase el final de la actividad armada por parte de ETA y que en el año 2017 realizasen una entrega de armas y una disolución que, en algunos sectores sociales y políticos, no resulta creíble o verificable.

En cuanto a la representación cinematográfica de ficción que en estos años se realiza sobre la violencia política en el País Vasco, comenzamos a ver que ya se asienta el relato anti-ETA frente a otros periodos históricos en los que se veía a la organización desde diferentes ópticas. Cuando hacemos referencia al “relato anti-ETA”, lo hacemos centrándonos en dos aspectos: el papel desarrollado por el militante o la militante de ETA en la película y la forma en la que estos son representados. Es en este periodo del siglo XXI cuando el o la etarra pasa a un segundo plano a no ser que muestren ciertos rasgos de arrepentimiento o replanteamiento de su situación dentro de la organización; y, en los casos donde los terroristas no tienen un papel protagónico, estos se muestran como “máquinas” con un solo objetivo. Estos personajes dejan de mostrar una evolución o un desarrollo dentro de la trama para ser solamente ejecutores de atentados. Esta visión choca mucho con la forma en la que las primeras películas referidas a la violencia etarra

representaban a los mismos. Estos son los protagonistas de la película, sus víctimas no tenían o apenas tenían tiempo en escena, y eran representados como los héroes de la trama, envolviéndolos así en un aura de romanticismo que no se diferenciaba mucho de la visión ampliamente aceptada de ETA como organización antifranquista y revolucionaria.

Si tenemos en cuenta el contexto que rodea al inicio del siglo XXI en España (concretamente lo resumido de forma muy somera en el anterior párrafo), se podrá entender este cambio de relato histórico en el cine. A este nuevo relato se le une otro que casi se solapa con él y que comenzará a tomar fuerza y consistencia, principalmente, a partir de 2010 y que hemos venido a considerar como una nueva exploración de diferentes aristas, problemáticas y perspectivas que, hasta el momento, habían quedado olvidadas o eclipsadas por otros relatos con más peso. No obstante, cabe destacar que estos dos relatos se mantendrán en una constante hibridación durante estos iniciales años del siglo XXI. Igualmente, debemos señalar que, mientras que en el cine documental la figura de la víctima cobra cada vez más protagonismo hasta ser el eje vertebrador de la narración, en el cine de ficción también gana fuerza. Sin embargo, siempre suele ir acompañada de un protagonismo más o menos similar del victimario y su forma de enfrentar su papel dentro de la organización terrorista o su entramado de apoyo civil. Algunos ejemplos de este último caso son *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2008), *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008), *Fuego* (Luis Marías, 2014) o *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015).

En este periodo, como hemos mencionado anteriormente, se comenzarán a explorar otros aspectos dentro de la problemática vasca como es la violencia estatal, paraestatal o de extrema derecha – *GAL* (Miguel Courtois, 2006), *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo, 2014) -, la posibilidad de una venganza por parte de las víctimas del terrorismo etarra – *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002), *Fuego* (Luis Marías, 2014), *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015) -, la participación de etarras como adiestradores en guerrillas latinoamericanas (*Dragoi ehiztaria*, Patxi Barco, 2012), o el arrepentimiento y las consecuencias del mismo para los etarras – *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000)-, entre otros muchos temas. Un punto a resaltar es la irrupción de la comedia y el humor en el tratamiento de este tema. Si bien ya se había explorado esta vía en 1991 (*Cómo levantar mil kilos*, Antonio Hernández, 1991), será a raíz de la finalización de la violencia armada por parte de ETA cuando esta forma de

narrar la conflictividad vasca se haga un hueco más importante en la cinematografía al respecto. Ejemplos de ello son *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014), *Negociador* (Borja Cobeaga, 2014) o *Fe de etarras* (Borja Cobeaga, 2017).

### **Conclusiones**

En tan solo 17 años, la evolución de los relatos históricos en torno a la violencia política en Colombia y el País Vasco se han mantenido en un constante cambio. No obstante, eso no significa que no se mantengan otros relatos consideradores hegemónicos en épocas anteriores (bien de forma completa o como pequeños retazos) incluidos dentro de un relato más amplio. Los films no escapan a los vaivenes de una sociedad, una política y una academia historiográfica que constantemente van cambiando sus posiciones frente a la violencia política y estos cambios quedan también reflejados en el cine.

De la misma manera, tampoco podemos rechazar la idea de que el cine también crea y distribuye sus propios relatos históricos. Si bien es claro, como hemos visto en este artículo, que recibe muchas influencias de los cambios en la sociedad que representa, también ha demostrado ser capaz de construir sus propios relatos fusionando anteriores o centrando su narración en un aspecto olvidado o poco tratado. En otras palabras, en tan solo unos minutos de duración, el cine sobre la violencia política en Colombia y el País Vasco es influido por la sociedad y la influye igualmente.

De la misma forma, una vez comparadas de forma muy somera las evoluciones que el cine colombiano y el español han tenido en referencia a las violencias políticas desarrolladas en sus territorios, podemos advertir una similitud en la forma de relatar los hechos. En ambos casos encontramos una nueva forma de relatar la violencia política que se hace más presente con la llegada del nuevo siglo: los discursos y relatos en los que las organizaciones armadas no estatales son los antagonistas. Con esto se les comienza a retirar del protagonismo de los films y se les entrega ese papel a las víctimas o a otros grupos armados u otras formas de violencia inscritos dentro de las dinámicas ya desarrolladas. Igualmente, una vez comienza a vislumbrarse el final de la violencia armada, en ambos casos encontramos una necesidad de explorar nuevas aristas de las dos situaciones, abriendo así el camino a complementar y ampliar el conocimiento que el cine ha ido generando en torno a estos fenómenos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA PEÑA, Mario: *Guerrilla y población civil. Trayectoria de las FARC 1949-2013*. Bogotá, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.
- DOMÍNGUEZ, Florencio: *La agonía de ETA: una investigación inédita sobre los últimos días de la banda*. Madrid, La Esfera de los Libros, 2012.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka; DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio (coord.): *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*. Madrid, Tecnos, 2018.
- FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995. Trad.: Rafael de España.
- KRACAUER, Siegfried: *From Caligari to Hitler, a psychological history of the German Film. Revised and expanded edition*. New Jersey, Princeton University Press, 2004.
- LAGNY, Michele: *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch, 1997.
- ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.
- SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985. Trad.: Juan José Utrilla
- VILLAMIZAR, Darío: *Las guerrillas en Colombia. Una historia desde los orígenes hasta los confines*. Bogotá, Debate, 2017.