

Entre el testimonio y la reflexión: el posdocumental en la Colombia del posconflicto

Pablo Calvo de Castro

Universidad de Salamanca  <https://dx.doi.org/10.5209/hics.109825>

Recibido: 21 de septiembre de 2025 • Aceptado: 16 de enero de 2026

ES Resumen. Este artículo analiza el documental colombiano *Amor rebelde* (Alejandro Bernal Rueda, 2021) como ejemplo representativo del giro posdocumental en América Latina. La obra ofrece un punto de vista alternativo sobre el conflicto armado colombiano a través de la experiencia íntima de dos exguerrilleros en proceso de reintegración. Desde una metodología mixta y con base en los modelos teóricos de Nichols, Ruffinelli y Català Domènech, se exploran sus dimensiones reflexiva, emocional y simbólica, y se ubica la película en un corpus contemporáneo que redefine los límites del cine documental de memoria.

Palabras clave: posdocumental, cine colombiano, conflicto armado, reintegración, memoria.

ENG Between Testimony and Reflection: Postdocumentary in Post-Conflict Colombia

Abstract. This article analyzes the Colombian documentary *Amor rebelde* (Alejandro Bernal Rueda, 2021) as a representative example of the postdocumentary turn in Latin America. The film offers an alternative perspective on the Colombian armed conflict through the intimate experience of two former guerrilla members undergoing reintegration. Using a mixed methodology and drawing on the theoretical models of Nichols, Ruffinelli, and Català Domènech, the study explores the film's reflexive, emotional, and symbolic dimensions, positioning it within a contemporary corpus that redefines the boundaries of memory documentary cinema.

Keywords: Post-documentary, Colombian cinema, armed conflict, reintegration, memory.

Sumario: 1. Introducción 2. Metodología y justificación de la selección 3. Marco teórico 4. Análisis y discusión 4.1. Modelo narrativo 4.2. Los personajes y su proceso de reinserción 4.3. Punto de vista 4.4. Espacio y tiempo 4.5. Elementos simbólico 5. Conclusión 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Calvo de Castro, P. (2026). Entre el testimonio y la reflexión: el posdocumental en la Colombia del posconflicto. *Historia y Comunicación Social* 31(1), 13-20.

1. Introducción

Hablar de cine documental y memoria es, en la era del posdocumental, hablar de una relación de simbiosis. En las últimas dos décadas, instituciones públicas, organizaciones sociales y creadores han fortalecido los procesos de construcción de memoria de manera simultánea en distintos países (Calvo de Castro and Marcos Ramos, 2025). Esto se ha producido en el marco de la revisión de diferentes conflictos más o menos recientes en los que la búsqueda de la verdad, de justicia y de reparación se ha centrado en los casos de personas represaliadas, torturadas, asesinadas o desaparecidas. El cine documental se ha consolidado en vehículo para la divulgación de los datos, evidencias y vestigios sobre las acciones e iniciativas llevadas a cabo, pero también como un espacio de reflexión sobre realidades que pueden tornarse complejas para la audiencia.

A partir del caso analizado, la película colombiana *Amor Rebelde* (Alejandro Bernal Rueda, 2021), reflexionamos sobre la manera en que el cine documental se ha consolidado como un espacio dialógico y reflexivo en las últimas décadas en tanto, desde la libertad creativa, se representan realidades a través de miradas diversas sobre los conflictos que fracturan la convivencia entre grupos humanos.

El caso propuesto nos lleva a Colombia, a un conflicto que se ha extendido por más de sesenta años y que también ha sido —y está siendo— representado por el cine documental nacional e internacional. La persistencia del conflicto armado a lo largo de más de seis décadas y la complejidad de las interacciones de los múltiples actores que intervienen, pero sobre todo lo reciente de la normalización de la convivencia en

muchos territorios del país —en otros, por desgracia, todavía no se ha logrado— permite observar a tiempo real estos hechos y los modos de representación de los mismos a través del documental. Desde la firma de los Acuerdos de Paz en 2016 con la guerrilla de las FARC-EP, en conflicto con el Estado desde mediados de la década de los sesenta del siglo pasado, se intensifica la producción de títulos documentales sobre la violencia y el proceso de paz —*La selva inflada* (Alejandro Naranjo, 2016), *El silencio de los fusiles* (Natalia Orozco, 2017) o *Las razones del lobo* (Martha Hincapié Uribe, 2022)—; sobre la guerra y los procesos de construcción de memoria —*Parábola del retorno* (Juan Soto, 2017), *Ciro y yo* (Miguel Salazar, 2018) o *Las gardenias* (Federico Ahumada, 2021)— o de películas específicamente centradas en el fenómeno guerrillero —*La mujer de los 7 nombres* (Daniela Castro y Nicolás Ordóñez, 2018), *Del otro lado* (Iván Guarnizo, 2021) o *No odiarás* (Gloria Castrillón y Óscar Güesguán, 2022) (Proimágenes Colombia, 2025).

La perspectiva que representa el punto de vista de personas que han pertenecido a un grupo guerrillero no está exenta de polémica en una sociedad muy afectada por la polarización interna —mostrada desde la ajustada victoria del NO en el plebiscito ciudadano de 2016—, pero también por la polarización que se vive a nivel global con el auge de los populismos (González Páramo, 2022) y los movimientos de extrema derecha (Valencia Sáiz y Fernández García, 2022). En todo caso, describir el punto de vista de personas que han sido guerrilleras va a permitir ampliar la perspectiva sobre el tema y generar puntos de encuentro entre las partes estableciendo un doble diálogo. En primer término, la película plantea un diálogo de sus dos protagonistas con el espectador en un contexto de construcción proactiva de estrategias de convivencia en paz, pero teniendo en cuenta que es reivindicada por quién en un determinado momento justificó la violencia como mecanismo para lograr los objetivos. En segundo lugar, Alejandro Bernal Rueda busca dialogar con otras películas que abordan el tema de la memoria sobre el conflicto armado en Colombia —desde el punto de vista guerrillero o no— en un contexto de creación en el que conviven fórmulas clásicas del cine documental con otras adscritas a las distintas derivaciones del posdocumental (Català Domènech, 2021).

No es el objetivo de este trabajo la comparación de la película analizada con otras que aborden el fenómeno guerrillero dentro del corpus de películas de memoria en Colombia, pero cabe señalar la importancia de un contexto de creación consolidado que permite hablar de un cine documental colombiano integrado en el contexto global y a la vez con identidad propia. A los títulos mencionados anteriormente se pueden añadir otros como *La eterna noche de las doce lunas* (Priscila Padilla, 2013), *Jericó el infinito vuelo de los días*, (Catalina Mesa, 2016), *La fortaleza* (Andrés Torres, 2018) o *El segundo entierro de Alejandrino* (Raúl Soto Rodríguez, 2021), que en las últimas décadas han tenido gran repercusión nacional e internacional tratando temas distintos a los aquí planteados y demostrando el músculo de la producción documental en el país.

2. Marco teórico

El cine documental vive un momento de bonanza en cuanto a las posibilidades de producción, subido en la ola del furor generalizado por la creación de contenidos audiovisuales desde la llegada de las plataformas de vídeo bajo demanda (Feria Sánchez y Gómez Pérez, 2024); pero al mismo tiempo desempeña un rol similar en el ecosistema audiovisual al que ha tenido históricamente. La escasa atención que se le presta en términos de financiación —tanto en la apuesta por proyectos como en la difusión y distribución de contenidos— también ha producido, a lo largo de la evolución del género, oportunidades creativas que no solo han influido en la evolución de las narrativas de ficción, sino que han abierto espacios de creación y resignificación de la no ficción propiciando un momento que ya se puede considerar de gran trascendencia. Y es que en cuanto a su evolución formal, narrativa y discursiva, tenemos la suerte de estar viviendo en tiempo real la consolidación de lo que John Corner (2000a) primero y Josep María Català Domènech (2021) después han venido a definir como posdocumental.

El presente texto utiliza el marco de los Estudios Culturales en cuanto asume el cine, y el audiovisual a nivel global, como una construcción simbólica de la realidad dentro de un sistema de representaciones ampliamente estudiado por autores como Stuart Hall y Paul Du Gay (1980, 1994, 1997, 2013; Hall y Du Gay, 2003). La primera aproximación, desde los Estudios Culturales de la escuela británica, define ese post-documental como “una propuesta para calificar las relaciones entre el conocimiento popular sobre lo real y la cultura audiovisual contemporánea” (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2023). Esta perspectiva pone en crisis los sistemas de representación de la realidad. Algo sobre lo que el propio Corner (2002) profundiza al analizar distintas funciones del documental en su evolución histórica y su intensa relación con el medio televisivo. La obra se articula como un artefacto de interrogación radical para ofrecer una perspectiva alternativa de la realidad. Esto orienta las películas documentales hacia el posdocumental —que será definido posteriormente por Català Domènech (2021)— en la medida en que la posición autoral aquí no es oficial, ni reclama una legitimidad periodística. Implícita, y a veces también explícitamente, el discurso documental intenta una crítica y una corrección de otros relatos en circulación (Corner, 2000b). Esto tiene que ver con el posicionamiento ideológico clásico del documental militante y de denuncia, pero también con la intención del documental actual de confrontar el olvido y la desinformación con una reflexión profunda y compleja que parte desde el mencionado giro autoral.

Si bien el tiempo ha demostrado que ambos modelos —clásico y disruptivo— conviven con naturalidad y se hibridan constantemente, en el cambio de siglo el posdocumental se consolida como una alternativa al agotamiento del documental clásico (Català Domènech, 2021). Esto no quiere decir que este haya desaparecido o que no sea un formato válido, sino que se han conseguido una serie de metas que tienen que ver con la crisis del documental después de la Segunda Guerra Mundial y que se desarrollan a partir de las nuevas olas y también de distintos avances tecnológicos como la llegada del vídeo sustituyendo al celuloide en

la década de los ochenta. La conexión entre las posibilidades narrativas que permite el vídeo frente al cine en el registro de la realidad y la irrupción de la televisión como canal de exhibición del documental fomenta cierta tendencia hacia la repetición y la redundancia. De hecho, esta redundancia es clave para la rentabilidad de la producción televisiva y para la relación de los exhibidores con un porcentaje de espectadores que buscan elementos reconocibles en los formatos audiovisuales. Se produce en otros géneros documentales como en la telerrealidad (Corner, 2002) y más recientemente en las plataformas generalistas que imponen sus propios sistemas de pensamiento y que han ocupado un nicho de exhibición que también afecta a la manera de crear.

En el posdocumental, la mirada a la realidad queda totalmente afectada por la subjetividad de cada cineasta, identificando el gesto autoral de la obra, pues hablamos de documentales de autor o de creación conectados con lo que podemos denominar cine documental frente a otros formatos como los mencionados con anterioridad conectados con el ámbito televisivo.

Este nuevo cine se configura como un nuevo cine de lo real en tanto cambia su relación con la realidad de manera estructural, dándose también un cambio en la convención entre cineasta y espectador. Se abre la puerta a nuevas modalidades de narración, pero también a puntos de vista más variados.

Por otra parte, si bien los medios digitales han abaratado los costes de producción —algo crucial para el documental— con el posdocumental la tecnología se sitúa en primer término, bien sea para la experimentación formal, el acceso al testimonio o por sencillez operacional (Català Domènech, 2021). Esto permite la resignificación de su forma fílmica superando el documentalismo clásico configurando en sí mismo lo cinematográfico como una institución de la modernidad que, como dispositivo, tiene la capacidad de generar un discurso propio, aunque diseminado en un campo amplio y difícil de acotar.

Català Domènech (2021) propone una serie de giros, todos ellos relacionados con una manera de contar que implica un desafío para el espectador y que requiere de un manejo complejo y sutil del discurso fílmico en el documental en relación con la realidad. Además, estos giros se manifiestan de forma híbrida, combinando varias maneras de contar en cada película, incluso combinadas con estrategias del denominado por el autor como documental clásico.

Las hibridaciones de las estrategias posdocumentales se vienen dando de manera puntual desde hace décadas. La cuestión mencionada por Català Domènech (2021) es equivalente a las interconexiones de las modalidades performativa, reflexiva o poética propuestas por Nichols (2011) en sus revisiones más recientes. Esto ya se observa en dos obras de referencia en la historia del cine documental como son *Sans soleil* (Chris Marker, 1983) y sobre todo *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000) que alcanza una gran relevancia por el éxito de público que cosecha, configurándose como un posdocumental que trasciende el ámbito independiente o especializado para ser acogido por un público más generalista. En España destacan películas de Joaquim Jordà, Jacinto Esteve o José Luis Guerín, pero hay que esperar a las últimas dos décadas para materializar la evolución con un corpus de películas suficiente del que son representativos títulos como *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010), un ensayo visual que transita entre el documental y la ficción, reflexionando sobre la propia mirada cinematográfica; o *Mapa* (León Siminiani, 2012), un referente del cine-ensayo personal en España, donde el autor construye un diario vital utilizando el cine como herramienta de búsqueda subjetiva y deconstrucción de su propia historia personal. Estos se unen a nombres como José María de Orbe, Lois Patiño, Mauro Herce, Nuria Giménez Lorang, Maider Fernández Iriarte, Luis López Carrasco o Albert Serra.

Hablamos entonces de un documental que asume estrategias contemporáneas hibridando y combinando muchas de las estrategias clásicas, redefiniéndose como formato. Se conforma como obra autoral que parte de lo personal —sea individual o grupal— mostrando las preocupaciones de los cineastas y traza uno de los caminos que transita en la actualidad el cine a nivel general, en constante interrelación con la ficción y con la ficción seriada. El posdocumental es, por tanto, la confluencia de documental, ficción y vanguardia.

3. Metodología y justificación de la selección

La elección de *Amor Rebelde* para un estudio de caso parte de distintas motivaciones. Por un lado, su análisis pormenorizado en el contexto de creación de la no ficción en Colombia identifica un nicho vinculado a la representación de las múltiples aristas del conflicto armado. Como se ha mencionado, hay distintas películas que en los últimos años han puesto la mirada en el fenómeno guerrillero desde el punto de vista de sus integrantes. Historias de vida reflejadas en *La mujer de los 7 nombres* (2018) e historias de reconciliación y perdón a través del diálogo como en *Del otro lado* (2021) o en *No odiarás* (2022), en las que se trata de confrontar el revisionismo histórico, la simplificación de los mensajes y el olvido colectivo (Galeano, 2017). Si bien la revisión del catálogo de documentales colombianos de la última década permite identificar temas de la agenda global como el movimiento feminista o la crisis climática (Proimágenes Colombia, 2025), el análisis del conflicto y la representación de sus complejidades y diversos puntos de vista sigue siendo objeto de preocupación en el cine documental del país. Aunque Colombia es uno de los principales países en la producción cinematográfica en América Latina (González Galván, 2025) y el número de títulos está aumentando en los últimos años, el volumen de películas documentales es manejable en términos de un abordaje global, sumando un total de 158 filmes en el periodo entre 2015 y 2024 (Proimágenes Colombia, 2025).

Para analizar la película se articula una metodología mixta que integra un análisis de inspiración semiótico-visual y fotográfica (Marzal, 2007) junto a una contextualización fílmica construida a partir del análisis del contexto de producción e histórico-político y social en el que se desarrolla. Partimos de la consideración de la obra documental como una unidad fílmica con entidad independiente poseedora de un discurso

audiovisual completo (Casetti y Di Chio, 1991). Sometemos la película a las clasificaciones propuestas por tres autores —Bill Nichols (2018), Jorge Ruffinelli (2010) y Josep Maria Català Domènech (2021)— en tanto son propuestas que tienen en cuenta en sus más recientes actualizaciones elementos que caracterizan al posdocumental, concepto teórico con el que confrontamos la película analizada.

Nichols (2018) establece una serie de categorías que definen la construcción de la narrativa de no ficción, pero también marcan su evolución como formato. Son las modalidades expositiva, poética, observacional, participativa, reflexiva y performativa. Si bien estos modelos de representación son compatibles y complementarios, son las modalidades reflexiva y performativa las más características del posdocumental.

Ruffinelli (2010), por su parte, establece una serie de categorías del uso de la referencialidad en el cine documental latinoamericano que se constituyen como una herramienta muy oportuna para aplicarla al contexto del posdocumental, pues abarca muchas de las derivaciones actuales del formato. Así, las cuatro categorías propuestas son: el cine “diario” y el diario personal como cine; rescates del arcón familiar —en tanto son películas sustentadas por un *found footage* compuesto por imágenes del archivo familiar—; el peso de la identidad —ajena—; y, la última, que denominada cortinas rasgadas, “en la que los documentales de investigación se constituyen en investigaciones en sí mismos” (Calvo de Castro y Marcos Ramos, 2018).

Por último, como consolidación de los estilemas del concepto de posdocumental, utilizamos las aportaciones más recientes de Josep Maria Català Domènech (2021) que articula las manifestaciones de la evolución de la no ficción a través de una serie de giros: subjetivo, reflexivo, emocional, imaginario y onírico. La clasificación de Català Domènech (2021) amplía la de Nichols (2018) y marca una serie de territorios que nos permiten observar la obra y también las hibridaciones entre estas propuestas. Destaca el giro subjetivo en el que se produce un viraje metafórico y también real de la cámara desde la realidad hacia el cineasta, articulando distintas manifestaciones autorreferenciales y presenciales. También destaca el giro reflexivo en el que se supera la mera contemplación o el deseo de mostrar una realidad para proponer un espacio de reflexión a partir del posicionamiento del autor.

A partir de la confrontación de la película con estas tres propuestas clasificatorias, analizaremos de qué modo se ubica en el contexto de creación posdocumental y cuáles son sus aportaciones más significativas en tanto se trata de una propuesta original que ofrece un punto de vista alternativo.

4. Análisis

4.1. Modelo narrativo

Su director, Alejandro Bernal, está fuertemente vinculado con el documental de memoria sobre el conflicto. Se encarga de la fotografía del documental *Pizarro* (Simón Hernández y María José Pizarro, 2016) y ya en 2025 dirige *El doble secuestro de Sigifredo López*, que narra la historia de los doce diputados secuestrados por la guerrilla de las FARC-EP en 2002 a través de Sigifredo López, el único superviviente. Junto a la película analizada, estos dos ejemplos muestran la intensa relación de Alejandro Bernal con el fenómeno guerrillero en Colombia, necesaria para el seguimiento a los dos personajes protagonistas durante cinco años. Este acompañamiento, discreto a nivel técnico, permite a Bernal mimetizarse con el contexto y realizar el proceso de documentación audiovisual en un clima de confianza con los personajes protagonistas: Kely Patricia y Cristian.

En lo relativo al modelo narrativo, el director utiliza a lo largo de toda la película tres recursos fundamentales para construir el relato audiovisual. En primer lugar, predomina un estilo documental observacional sin interacción. Aparece de forma puntual en las primeras secuencias y va ganando presencia conforme avanza la película. Las imágenes de recurso muestran las acciones de los personajes y mantienen una función descriptiva pero también una función simbólica muy marcada. Están complementadas con imágenes puntuales obtenidas mediante un dron, en plano cenital o muy picado, que ofrecen una visión de contexto de los espacios en los que se desarrolla la película. Muestran espacios aislados, rodeados de una selva espesa y vías de comunicación en mal estado. Esto sirve como símbolo de la una distancia no sólo geográfica, sino también social de estos grupos con el resto de la sociedad colombiana. En segundo lugar, aparece la entrevista —individual casi siempre— a los dos personajes protagonistas y a la madre de Cristian muy brevemente. Hay que señalar que no se muestran más testimonios del contexto cercano de los protagonistas, ni de la guerrilla ni familiares, aunque las personas que rodean la vida de Kely Patricia y Cristian aparecen en las imágenes de recurso. La entrevista proporciona el testimonio de la pareja que será el eje vertebrador del relato audiovisual. Se complementa con texto en pantalla de forma puntual mediante cartelas que introducen información aclaratoria en situaciones concretas. Por último, ocasionalmente se utilizan imágenes de archivo grabadas por Kely en momentos de intimidad de la unidad estando en activo en la guerrilla. En ellas aparece Cristian, uniformado, interactuando con sus compañeros.

Mediante estas estrategias, Bernal construye un modelo narrativo que se adscribe a las categorías expositiva, observacional y reflexiva de las propuestas por Nichols (2018) y a la categoría identitaria según la clasificación de Jorge Ruffinelli (2010). De los giros propuestos por Català Domènech (2021) la película se adscribe al reflexivo y al emocional, considerando el giro subjetivo como inherente al posdocumental ya sea más o menos evidente. A lo largo de los siguientes apartados se identifican los elementos más significativos en la adscripción de la película a las categorías de los tres modelos propuestos.

4.2. Los personajes y su proceso de reinserción

En sus 74 minutos de duración, la trama se construye a partir de la historia de dos jóvenes, Kely Patricia y Cristian, que se conocen siendo guerrilleros de las FARC-EP. Son captados siendo todavía adolescentes por

habitar zonas tradicionalmente controladas por la guerrilla y viven como pareja el proceso de desmovilización. La narración se estructura a partir de las historias de vida de los dos personajes y de su contexto, que a veces es común a la pareja y a veces es individual. En un seguimiento que dura cinco años, comprendidos entre 2016 y 2021, los personajes viven momentos críticos a nivel social en Colombia y que les afectan especialmente como desmovilizados, desde la firma de los Acuerdos de Paz en la Habana en 2016, hasta la toma de posesión del gobierno de Iván Duque, contrario a la consolidación de dichos acuerdos, pasando por la celebración de un plebiscito popular que acentuó la profunda polarización social del país. Estos sucesos marcan el paso del tiempo en la vida de los dos protagonistas, que deben ir afrontando distintos retos en su proceso de reinserción y también en su proceso de maduración, ya que tienen poco más de veinte años.

Desde las historias personales se introducen ideas más generales que explican el punto de vista de la guerrilla, afianzada en el discurso de la paz y del cumplimiento de los programas de reinserción que se dan a partir de agosto de 2017 en los denominados Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación –ETCR–. Según datos oficiales, más de 77.000 personas salieron de grupos armados al margen de la Ley en Colombia, entre los años 2001 y 2024. Más de 36.000 pertenecieron a grupos paramilitares –AUC– y más de 34.000 a la guerrilla FARC-EP ARN (2025). Dos de estos guerrilleros desmovilizados son Kely Patricia y Cristian. Al centrar la historia en ellos, se puede visibilizar el trauma que supone la integración social para personas que no han conocido la vida civil de adultos.

Resulta llamativo que, en los dos espacios vitales de ambos protagonistas, la guerrilla y la familia, están rodeados de otras personas que interactúan con ellos, pero nunca con el espectador salvo en la ya mencionada entrevista con la madre de Cristian, que se queda en el terreno de la anécdota. El patrón que se observa responde más al distanciamiento del resto de personas con el proceso de rodaje y también con los personajes. En numerosas ocasiones, los dos protagonistas interactúan con vecinos o familiares a los que constantemente se les difumina el rostro. Por motivos legales, esto ocurre en espacios privados cuando las personas no han dado su consentimiento, lo que puede explicar la estrategia en contextos laborales o formativos, en vez de optar por imágenes que, durante la filmación, evitasen mostrar personas ajenas al documental. Pero ocurre incluso cuando la familia de Kely Patricia pasa un día en el río celebrando un cumpleaños o cuando la pareja interacciona con sus vecinos en Colinas, el poblado que están construyendo para algunos desmovilizados. Esta es una estrategia que permite reforzar la sensación de aislamiento que viven ambos jóvenes también al interactuar con personas que para el espectador no tienen una identidad definida. Esa no-identidad afecta al espacio estético y simbólico de la película, aísla a los protagonistas y muestra los retos ante la necesidad de reconfigurar las relaciones entre excombatientes en una situación nueva de convivencia.

Cabe destacar la manera en la que se describe el proceso de reinserción y cómo este guía el relato en la medida en que marca la evolución de los personajes y permite extrapolar espacios de reflexión sobre el punto de vista del otro. El proceso de reinserción se muestra de manera positiva, pero también se muestran sin tapujos como los retos pueden tener resultados traumáticos. Sin mensaje institucional ni político, Kely y Cristian son beneficiarios de una vivienda y en las primeras secuencias de la película están ilusionados con el horizonte que se les presenta. Como se ha mencionado, esa ilusión inicial se desdibuja un poco ante los fracasos de Cristian en lo laboral. Fracasa ya que no se adapta, no se integra en una realidad laboral que le es ajena y reconoce su inexperiencia en el trabajo en la vida civil, ya que no sabe hacer nada más que luchar. En lo que sí parece que encuentra su sitio es trabajando como escolta de la UNP, aspecto que se desarrolla en el siguiente apartado.

En el caso de Kely Patricia, realiza un primer emprendimiento con su familia como estrategia de supervivencia, pero enseguida comienza a trabajar en los programas de reinserción de personas desmovilizadas, medrando con rapidez dada su capacidad de aprendizaje y sobre todo consigue el éxito de la maternidad. Esto se construye como la recuperación de la libertad de decisión como mujer pues a las mujeres guerrilleras en activo no se les permite ser madres.

Las consecuencias del trauma, en ambos casos, se focalizan en lo humano, pero dialogan con la situación del colectivo de personas desmovilizadas y con el futuro complejo para el país. El final de la película sitúa a los personajes ante un futuro incierto. Por un lado, la vida se abre paso, pues culmina con el nacimiento del hijo de la pareja. Por otro lado, el proceso de reinserción y normalización de la convivencia se ve amenazado. Una parte de la guerrilla ha vuelto a las armas y reina la inseguridad en las zonas destinadas a la desmovilización, donde se han producido centenares de asesinatos a exguerrilleros.

4.3. Punto de vista

Sin rastro alguno de estrategias autorreferenciales, el director asume un punto de vista en que el giro subjetivo se configura a través de la selección de los testimonios de los protagonistas. Ellos cuentan su propia historia en las entrevistas y Bernal complementa ese relato con una mirada a los aspectos íntimos de la pareja, sus tensiones y desavenencias y la incertidumbre y la vulnerabilidad que sienten ante el reto de la desmovilización. Esto se representa a nivel visual con gran intencionalidad simbólica como en la secuencia en la que Kely observa desalentada en la televisión los resultados electorales en los que Iván Duque –candidato conservador contrario a la implantación del proceso de paz– gana las elecciones. Aquí Kely aparece en soledad. En la casa y en los alrededores todo está vacío. La cámara registra su rostro preocupado intercalado con las imágenes del televisor que muestra los resultados y la soledad que le rodea. En la banda de sonido se incluyen las noticias de la radio pública colombiana confirmando los resultados en los que se cumplen los peores presagios de los exguerrilleros.

Durante las entrevistas, no se confronta el rol de victimario cuando se pregunta a los personajes sobre la participación en una guerrilla y la justificación de la violencia en el pasado. A partir de los testimonios seleccionados, se puede deducir que Kely no ha tenido un pasado guerrillero especialmente violento o que no ha entrado en combate —al menos no quiere hablar de ello—, como sí ocurre con Cristian, que menciona en varias ocasiones las experiencias en combate. El testimonio incluye parte del ideario, como cuando en la primera secuencia de la película, todavía en los campamentos en la selva, Cristina dice en 01:40, respecto a las relaciones afectivas en la guerrilla: “aquí no tenemos, digamos, socia por la iglesia, aquí es una compañera, nos ayudamos en lo que podemos, pero las tareas son independientes al amor”. En la misma secuencia Kely dice, en 8:20: “todavía no somos libres, pero podemos decir que ya no somos guerrilleros, porque ya entregamos las armas, ya nos estamos integrando a una nueva vida”. En las menciones constantes a la paz, pero también en la justificación de la violencia por parte de Cristian, se establece el punto de partida de la evolución del relato guerrillero. Este se centra constantemente en la paz, en el sinsentido de la guerra, pero también en mostrar cómo la guerrilla capta a las personas para nutrir sus filas sin que haya posibilidad de vuelta atrás. A partir de este punto de vista alternativo también se propone la reinserción de los guerrilleros a la vida civil como una estrategia de reparación para aquellos familiares que vieron sus vidas fracturadas por la partida de un hijo a la guerrilla o a las estructuras paramilitares. Para la madre de Cristian al menos termina el sufrimiento de la incertidumbre. Dice en 23:00: “Yo no quisiera ni acordarme de todo lo que pasé, pero gracias a Dios él ya está conmigo”; mientras que a continuación su hijo menciona “a mí me gustó la guerra, yo no me avergüenzo, pero el peso fue que estuve allá y los daños que se hicieron nunca se van a reconstruir tampoco”. Este es un ejemplo de cómo a través del montaje se combinan testimonios recogidos en las entrevistas con otros registrados en situaciones más espontáneas. Se establece aquí un diálogo entre madre e hijo. La madre —que, como ella menciona, es padre y madre para sus hijos y habla también en nombre del resto de hermanos de Cristian— menciona primero el dolor vivido en la familia cuando Cristian ingresa en la guerrilla. Aunque hay reproches, solo quiere recuperar la normalidad y el tiempo perdido con su hijo. Sin embargo, Cristian se sitúa en una dimensión muy diferente. Aunque comparten espacio en imagen, el testimonio —obtenido en ambos casos mediante entrevista tradicional— destaca la idealización de la guerra, pero sobre todo subyace su incapacidad para entender el mundo civil y por ende integrarse en él. Este es un ejemplo magnífico de la desorientación que viven los personajes en un cambio de rol no exento de amenazas y también de cómo el relato pacifista evoluciona y se va descafeinado. No tiende en absoluto hacia la violencia y las armas han quedado definitivamente atrás, pero Kely y Cristian se van encontrando problemas que apaga por momentos la ilusión inicial.

La vulnerabilidad de quién no ha conocido otra vida o que ahora ve sus estructuras de protección desmoronarse también es otra cuestión que se aborda a partir de la construcción de los personajes. En el caso de Kely es recurrente, pues aparece en varias secuencias, pero en el caso de Cristian se hace más patente en el marco de la nueva realidad laboral. Tras varios intentos fallidos, Cristian termina integrándose en la Unidad Nacional de Protección — UNP, entidad estatal creada, entre otras cuestiones, para apoyar la protección de personas, grupos y organizaciones en distintos territorios del país (UNP, 2025). En la película, a través del testimonio de Cristian y de su actitud ante los fracasos laborales, se muestra cómo esta salida profesional, que es también asumida por muchos exguerrilleros ante las dificultades para encontrar trabajo en otros ámbitos de la vida civil, encierra a los excombatientes en un círculo de violencia, contacto con las armas de fuego y la disciplina militar. Un ejemplo significativo a nivel simbólico es una imagen en plano cenital de dron en el que sobre una superficie de tierra monocroma se ven varios vehículos de la escuela de la UNP haciendo prácticas de conducción. Los vehículos forman el símbolo del infinito, en clara referencia a la situación de violencia en la que continúa Cristian y la sociedad colombiana. En todo caso, él lo ve como un éxito, ya que en ese momento Kely ya esperan su primer hijo y necesitan dinero con urgencia. En 1:02:00, Cristian dice con el uniforme de la UNP en prácticas: “de todos los que estamos aquí, solo hay 10 que no están por un hijo”. Esta cuestión, que se muestra al espectador sin una postura evidente por parte de Bernal, también se presenta como un modelo de integración híbrido en el que seguir manteniendo referentes y estructuras similares a las militares para que los guerrilleros desmovilizados no se encuentren tan desubicados en lo profesional, dando respuesta a los retos que afronta el país en ese sentido con las disidencias de las FARC, la guerrilla del ELN, las bandas criminales y los grupos de narcotraficantes como operadores violentos en activo.

4.4. Espacio y tiempo

El tratamiento del espacio, en este caso, es complejo. La película se desarrolla fundamentalmente en dos espacios definidos y algunos no definidos. En cuanto a los definidos, el principal está en la vivienda que les asignan en Colinas, un asentamiento para la reintegración de exguerrilleros en el departamento del Guaviare, al sur del país. El otro está en la vivienda familiar de Cristian, cuya ubicación no se especifica. El resto de los lugares, los indefinidos, son lugares de la selva o de alguna población fronteriza con Perú en el que Kely y Cristian se encuentran después de la desaparición de éste. El tratamiento visual del espacio mantiene al espectador en una indefinición constante al no generar apenas puntos de referencia. Esto tiene que ver con la intención de deslocalizar la realidad contada y ubicarla en una de las muchas zonas del país donde este proceso se está llevando a cabo, pero también con la desconfianza estructural del colectivo de exguerrilleros después de décadas en la clandestinidad y un futuro incierto ante las constantes amenazas. En la fotografía de la película se observa un tratamiento similar al omitir los planos generales —salvo los de dron, con angulación cenital— y también mediante el difuminado de los rostros de las personas que no han dado su consentimiento o no son importantes para la trama, como se ha comentado en el apartado 4.2 referente a los personajes y su relación con el contexto.

En paralelo observamos el tratamiento del tiempo cronológico que recoge la película. Esto se maneja fundamentalmente mediante el montaje, ya que al incluir el seguimiento a los dos personajes protagonistas a lo largo de cinco años, la narración asume dos modelos de montaje que se van combinando según las necesidades de la historia, fundamentalmente derivadas de la situación que genera la ausencia prolongada de Cristian de la casa familiar. Se identifica un estilo de montaje lineal que sigue a los personajes en su día a día combinando fragmentos de sus historias de vida, sobre todo de su pasado en la guerrilla, pero también de las cuestiones actuales que afectan a la vida de los personajes. Como Kely y Cristian no están siempre juntos, en ocasiones la película asume un montaje en paralelo de las dos historias, mostrando las realidades de cada uno a distancia y sobre todo la de Kely respecto a la ausencia de Cristian.

4.5. Elementos simbólicos

Respecto al uso de los elementos simbólicos, se utilizan con profusión para conectar el plano íntimo de los personajes con el contexto social que están viviendo. En la secuencia en la que Iván Duque gana las elecciones aparece Kely mirando el televisor, saliendo sola a la calle y llegando a una gran caña de bambú en la que con la ayuda de una goma elástica intenta situar el teléfono en un lugar con cobertura. La imagen tiene una doble significación, mostrando a la vez la soledad de Kely y la necesidad de tener a su compañero en estos malos momentos y el aislamiento que sufre la periferia rural colombiana. Sin presentarse como un tema fundamental para la película, la situación de aislamiento se manifiesta en algunos pasajes en los que Kely viaja por vías precarias tras años de guerra en una orografía tan compleja como la de Colombia. Pero de nuevo este modelo de representación simbólica minimiza el contexto para reforzar la importancia del punto de vista alternativo ofrecido a través de los personajes.

Del mismo modo ocurre con la representación de la soledad de Kely. Tras varios años de noviazgo muy intenso entre la convivencia en la selva y el primer periodo en el proceso de desmovilización, Cristian se marcha en busca de dinero rápido para poder adquirir los bienes de consumo necesarios para la reintegración en la vida civil. Todo va bien, aún con la distancia, hasta que corta la comunicación durante más de dos meses. Como él mismo menciona en 51:20: “el pensado mío era ahorrarme unos diez milloncitos [de pesos colombianos] para la moto. Tal como empecé, pensé que tardaría tres o cuatro meses, [...] pero resulta que uno no tiene en cuenta los gastos, y fue por eso que me ausenté unos dos meses y medio, sin llamar a nadie [...] y después de ahorrar arranque para acá”. Ante esa situación, Kely no sabe qué hacer. En 43:54 relata: “él para donde se movía me llevaba, nunca me dejó sola, hasta ahorita.” Incluso se plantea rehacer su vida, para lo que también se encuentra muy sola. Aunque tiene un fuerte vínculo con su familia —escuchamos su testimonio intercalado por una celebración de cumpleaños en el río con toda su familia—, la experiencia en la guerrilla le ha impedido entrenar habilidades para afrontar los retos de la vida civil. Si bien la cuestión laboral la solventa sin dificultades —no así en el caso de Cristian, que realiza varios intentos—, se muestra más desconcertada ante los retos que implican verse sin su compañero o el futuro nacimiento de su primer hijo —algo que ocurre casi al final de la película—.

5. Conclusión

Dentro de los sistemas de representación de la sociedad colombiana, el cine documental es un elemento fundamental. *Amor rebelde* (2021) se configura como un artefacto memorístico que permite diversificar los puntos de vista para reflexionar sobre la implementación de sistemas de convivencia que afectan al colectivo social y deben garantizar la paz futura.

La obra expone sus temas mediante estrategias narrativas que implican un posicionamiento ideológico y estético vinculado al posdocumental. El filme maneja un modelo caracterizado por la hibridación entre giros contemporáneos y formas del documental clásico. Sigue la senda del posdocumental al proponer una combinación de temas que van desde la reinserción de jóvenes sin experiencia en la vida civil hasta los problemas de pareja, atravesados por la influencia de los cambios políticos en sociedades frágiles. En ese sentido, la película manifiesta la otredad a través de la paradójica pérdida de identidad que implica la transición a la vida civil, centrada en dos protagonistas que experimentan los retos de su comunidad y de la sociedad colombiana.

Amor rebelde (2021) se consolida como una obra original en el cine colombiano contemporáneo. Su análisis permite trazar puentes entre las propuestas teóricas del posdocumental y las dinámicas del contexto sociopolítico, donde la representación del conflicto armado se convierte en herramienta de diálogo y resignificación. En un ecosistema fílmico donde confluyen herencias clásicas y formas híbridas que dan voz a sujetos invisibilizados, la obra se sitúa en un punto nodal: una pieza íntima y testimonial que no renuncia a la crítica política, asumiendo la complejidad temática a través de lo sencillo.

Desde la mirada teórica, el filme de Bernal se inscribe en la lógica del posdocumental al renunciar a un discurso totalizante sobre lo real. Se articula como un artefacto de interrogación que visibiliza un punto de vista alternativo: el de excombatientes en proceso de reintegración. La película construye memoria desde la experiencia de los sujetos filmados y cuestiona los marcos oficiales de representación del conflicto mediante una estética contenida y austera que evita la espectacularización de la violencia. Este posicionamiento ético del director se deduce del dispositivo fílmico: la elección de planos, el uso de materiales de archivo íntimos y el respeto absoluto a la voz de los protagonistas.

El modelo narrativo refuerza esta intención. Bernal articula su relato combinando la modalidad observacional con elementos del documental expositivo y reflexivo, según la tipología de Bill Nichols (2018). La cámara observa sin intervenir, permitiendo que los personajes construyan su propio relato. A través de entrevistas, imágenes de transición con drones y recursos mínimos que refuerzan la vulnerabilidad de los protagonistas, el filme muestra con honestidad la complejidad emocional y humana del proceso de reinserción.

Resulta pertinente retomar las categorías de Nichols (2018), Ruffinelli (2010) y Català Domènech (2021). Según Nichols, las modalidades reflexiva y performativa definen el documental contemporáneo. En *Amor rebelde*, la reflexividad se manifiesta en la construcción de un espacio de pensamiento: no se limita a mostrar la experiencia, sino que propone una crítica sobre las dificultades estructurales para reconfigurar vínculos sociales tras la guerra. La performatividad emerge en la medida en que las emociones y tensiones íntimas se vuelven parte del dispositivo narrativo; es una performatividad afectiva donde la puesta en escena del miedo o la incertidumbre adquiere una dimensión política.

Desde la propuesta de Jorge Ruffinelli (2010), la película se enmarca en la categoría del peso de la identidad —ajena—, al construir el relato desde la experiencia subjetiva sin estetizar el testimonio. También se aproxima a las “cortinas rasgadas”, pues permite al espectador adentrarse en las zonas grises del proceso de paz. No hay denuncia directa, pero sí una preocupación constante por mostrar cómo la desmovilización afecta las biografías, las relaciones familiares y los horizontes de futuro.

Finalmente, los giros teóricos de Josep María Català Domènech (2021) permiten afinar esta adscripción. Se identifican nítidamente el giro reflexivo y el emocional. El primero se manifiesta en una mirada autoral que invita a pensar en los dispositivos de representación desde la subjetividad. El segundo, el giro emocional, reside en la narrativa construida a partir de la afectividad de los personajes y su fragilidad ante el mundo civil. Aunque el giro subjetivo no se desarrolla desde la autorrepresentación del director, la subjetividad de Kely y Cristian se convierte en el eje articulador de la estructura.

En suma, *Amor rebelde* ayuda a entender el momento actual del documental en Colombia. Su inscripción en el posdocumental es consecuencia de una propuesta narrativa coherente, ética y comprometida. Mediante un lenguaje sobrio, la película interpela al espectador y le obliga a revisar sus certezas sobre el conflicto y la reconciliación. En esa tensión entre lo íntimo y lo político se sitúa el principal valor de esta obra.

6. Referencias bibliográficas

- ARN (2025) *ARN en Cifras. Informe 2025*. Bogotá.
- Calvo de Castro, P. and Marcos Ramos, M. (2018) ‘La autorreferencialidad en el cine documental en América Latina’, *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, pp. 113-128. <https://doi.org/10.15178/va.2018.145.113-128>.
- Calvo de Castro, P. and Marcos Ramos, M. (2023) ‘Memoria desde la diáspora colombiana. Un análisis del documental Pizarro, de Simón Hernández’, *Palabra Clave*, 26(1), pp. 1-25. <https://doi.org/10.5294/palca.2023.26.1.7>.
- Calvo de Castro, P. and Marcos Ramos, M. (2025) “‘Reflexiones de un salvaje’ (Gerardo Vallejo, 1978), un ejercicio de memoria desde el exilio.’, *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, pp. 71-84. <https://doi.org/10.63700/1212>.
- Casetti, F. and Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film / Francesco Casetti, Federico Di Chio, Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós (Instrumentos Paidós ; 6).
- Català Domènech, J.M. (2021) *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Corner, J. (2000a) *Documentary in a post-documentary culture? A note on forms and their function*. 1.
- Corner, J. (2000b) ‘What can we say about ‘documentary’?’, *Media, Culture & Society*, 22(5), pp. 681-688. <https://doi.org/10.1177/016344300022005009>.
- Corner, J. (2002) ‘Performing the Real’, *Television & New Media*, 3(3), pp. 255-269. <https://doi.org/10.1177/152747640200300302>.
- Feria Sánchez, J.J. and Gómez Pérez, F.J. (2024) ‘Hibridación entre ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea’, *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 16(7), pp. 27-45. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5354>.
- Galeano, F. (2017) ‘El conflicto colombiano: el peligro de conocer solo una versión de la historia’, *Trayectorias Humanas Transcontinentales* [Preprint]. <https://doi.org/10.25965/trahs.301>.
- González Galván, R. (2025) ‘Cine latinoamericano en 2024: entre el streaming, Milei, Cien años de soledad y récords brasileños’, *Primer Plano*.
- González Páramo, A. (2022) ‘Luces y sombras de la acogida europea al exilio ucraniano’, *Anuario CEIPAZ*. CEIPAZ, pp. 73-86.
- Hall, S. (1980) ‘Codificar y decodificar’, in S. Hall (ed.) *Culture, Media and Language*. London: Hutchinson, pp. 129-139.
- Hall, S. (1994) ‘Estudios Culturales, dos paradigmas’, *Causas y azares*, 1(1), pp. 27-44.
- Hall, S. (1997) ‘El trabajo de la representación’, in S. Hall (ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, pp. 13-74.
- Hall, S. (2013) *Discurso y poder*. Edited by R. Soto Suica. Huancayo.
- Hall, S. and Du Gay, P. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Nichols, B. (2018) *Introduction to Documentary*. 3rd ed. Indiana University Press.
- Proimágenes Colombia (2025) *Proimágenes Colombia. Informe 2024*. <https://www.proimagenescolombia.com/index.php> (Accessed: 30 June 2025).
- Ruffinelli, J. (2010) *Yo es/soy “el otro”: Variantes del documental subjetivo o personal*, *Acata Sociológica*. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/24299/22833> (Accessed: 13 May 2024).
- UNP (2025) *UNP en cifras*. Bogotá.
- Valencia Sáiz, Á. and Fernández García, A.B. (2022) *En los márgenes de la democracia liberal populismo, nacionalismo y radicalismo ideológico en Europa*. Comares.