

# Narrativas de la memoria: el conflicto armado en las producciones audiovisuales colombianas<sup>1</sup>

Narratives of memory: the armed conflict  
in Colombian audiovisual productions

## **Olga Beatriz Rueda-Barrios**

Doctora en Contenidos de Comunicación Digital  
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia  
Correo electrónico: [olgab.rueda@upb.edu.co](mailto:olgab.rueda@upb.edu.co)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8539-9038>

## **Álvaro Acevedo Tarazona**

Doctor en Historia  
Universidad Industrial de Santander, Colombia  
Correo electrónico: [acetara@uis.edu.co](mailto:acetara@uis.edu.co)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3563-9213>

## **Laura Fernanda Peña López**

Comunicadora Social y Periodista  
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia  
Correo electrónico: [laurafer0297@gmail.com](mailto:laurafer0297@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-6165-0153>

Recibido: 21/07/2022  
Evaluado: 01/09/2023  
Aceptado: 30/11/2023

## Resumen

El presente artículo ofrece un análisis de las producciones audiovisuales en Colombia para narrar la memoria del conflicto armado. Para ello, se recurre a un enfoque metodológico mixto, con la técnica del análisis de contenido aplicada a diecisiete unidades de análisis, a través de categorías como trama, explicación argumental, tropos, ideologías, hechos victimizantes, actores del conflicto y tipos de violencia. Los resultados permiten establecer que la tragedia prevalece en el discurso narrativo del cine para relatar la violencia vivida, que se convierte en una apuesta simbólica como una forma de reconstrucción de la memoria que podría transitar hacia una memoria poética como escenario de reparación.

---

### Palabras clave

Cine, Colombia, Conflicto armado, Memoria, Producciones audiovisuales.

---

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Rueda-Barrios, O. B., Acevedo Tarazona, A. y Peña López, L. F. (2024). Narrativas de la memoria: el conflicto armado en las producciones audiovisuales colombianas. *Informes Psicológicos*, 24(1), pp. 183-198. <https://doi.org/10.18566/infpsic.v24n1a012>

## Abstract

This article offers an analysis of audiovisual productions in Colombia to narrate the memory of the armed conflict. For this purpose, a mixed methodological approach is used, with the technique of content analysis applied to seventeen units of analysis, through categories such as plot, plot explanation, tropes, ideologies, victimizing facts, actors of the conflict and types of violence. The results allow establishing that tragedy prevails in the narrative discourse of cinema to narrate the violence experienced, which becomes a symbolic bet as a form of reconstruction of memory that could move towards a poetic memory as a scenario of reparation.

---

Key words:

Cinema, Colombia, Armed conflict, Memory, Audiovisual productions.

---

# Introducción

El escritor André Malraux (1933) afirmó que el arte era lo único que resistía a la muerte. Esta declaración se reafirma en innumerables producciones culturales y artísticas en las que personas y colectivos se comprometieron en la búsqueda de alternativas no violentas para resistir y poner al descubierto la barbarie que acarrea la violencia.

La violencia en Colombia ha sido representada en la literatura, el cine, la televisión, las artes plásticas, entre otras, en tanto “los objetos de memoria pueden ser construidos con la sola limitación de la pericia del manejo del lenguaje y sus recursos, a través de diferentes retóricas, diversos relatos o narraciones, diferentes discursos, etc. que permiten la elaboración de múltiples versiones” (Vásquez, 2001, p. 117).

Ahora bien, existen múltiples narraciones que se hacen del conflicto vivido, y en esa pluralidad de relatos que se tejen, se busca perpetuar la vida de las personas, los hechos o las colectividades, “porque la memoria es, en sentido profundo, una forma de resistencia a la muerte, a la desaparición de la propia identidad” (Sánchez, 2006, p. 21). En efecto, la memoria no es, en sentido estricto, el relato histórico del acontecimiento, sino de la experiencia vivida y de su interpretación a través del tiempo, de allí que conforme a partir de la multiplicidad de los relatos: “El modo como los medios recuerdan en este país produce eso: un relato que funcionaliza la tragedia de las víctimas a los intereses del tiempo rentable, la conversión de la memoria en rentabilidad informativa, la transformación de la actualidad en desmemoria” (Martín-Barbero, 2002, p. 6).

La investigación en ciencias sociales despliega su mirada sobre diversas manifestaciones culturales que influyen y reflejan la complejidad de la sociedad. Es de anotar, que la psicología reconoce la importancia de las narrativas en la comprensión de la experiencia humana. En esta dirección, las narrativas no solo sirven como medios para comunicar eventos y experiencias, sino que también desempeñan un papel crucial en la construcción de significado, la formación de identidades y la preservación de las memorias individuales y colectivas. De igual forma, proporcionan un marco interpretativo que permite a las personas dar sentido a sus experiencias.

Precisamente, el cine se destaca como un medio artístico y cultural que no solo entretiene, sino que también comunica, representa y moldea narrativas que inciden en la comprensión colectiva, desde la construcción de identidades hasta la influencia en la opinión pública. De tal manera que la investigación en el campo cinematográfico abre ventanas a la comprensión profunda de la dinámica social y cultural contemporánea.

En Colombia, la industria del cine ha experimentado un crecimiento significativo en las dos últimas décadas, marcando una transformación notable en la producción, la calidad y la recepción de las películas, tanto a nivel nacional como internacional. Sus temáticas se han caracterizado, más recientemente, por narrar el conflicto armado, la violencia y el narcotrá-

fico, a través de diversos escenarios y personajes. Así, “el cine nacional más que un corpus de películas o una identidad trascendente e inmutable, es una categoría discursiva con significados cambiantes que debe ser interrogada en sus relaciones con prácticas sociales y teniendo en cuenta sus transformaciones históricas” (Arias, 2011, p. 81).

Expertos como Oswaldo Osorio, conocido por su trabajo como crítico de cine en Colombia, afirma que esta industria es desalentadora en el país, en cuanto a sus limitaciones y carencias, por falta de apoyos económicos, situación que, además, no permite una solidez estética y narrativa en sus realizadores (Osorio, 2020). No obstante, también hace referencia a un panorama actual menos desfavorable, al expresar que es un cine que se mantiene naciendo y muriendo.

Con estas consideraciones, el artículo presenta, en su primera parte, un abordaje teórico sobre el significado de la memoria y de las narrativas del cine colombiano, que, según diversos expertos, ha visibilizado como discurso dominante la violencia generada en el contexto del conflicto armado interno. En la segunda parte se hace referencia al marco metodológico que orientó la investigación y, finalmente, se muestran los resultados y conclusiones a los que llegó el estudio que buscó identificar las narrativas de la memoria del conflicto armado en Colombia en las producciones audiovisuales durante el periodo desde la ruptura del proceso de paz de La Uribe (Meta) en 1987, hasta la refrendación de los acuerdos de La Habana (Cuba) en 2017.

## Cine, violencia y memoria

La investigación en psicología ha reconocido que las personas utilizan narrativas para dar significado a sus experiencias. Desde la perspectiva de Ramsay (1998), las narrativas no solo son herramientas de comunicación, sino también marcos interpretativos que permiten a individuos y comunidades procesar y comprender eventos complejos. Este enfoque se vuelve esencial al abordar memorias del conflicto, ya que proporciona una vía para la expresión y el procesamiento emocional. De esta manera, la relación entre narrativas y memoria es un área vital en la investigación psicológica. La memoria de eventos traumáticos puede ser moldeada y procesada a través de la narrativa. Los relatos personales y colectivos se convierten en herramientas para recordar, comprender y, en algunos casos, reconciliarse con el pasado. Investigaciones como las de Vanistendael (2002) resaltan cómo las narrativas desesperanzadoras también pueden abrir la puerta a la construcción de esperanzas por un futuro mejor. En efecto, el desafío que subyace a las experiencias traumáticas, como las del conflicto en Colombia, tiene que ver con la memoria, en tanto trae consigo asuntos de verdad, justicia, perdón y reconciliación, pues compromete el pasado como memoria de la sociedad y el futuro como memoria colectiva que está ligada a un pasado concreto y a un campo simbólico (Blair Trujillo, 2009).

La memoria se construye a través del discurso, la simbología y la representación, es decir, está dada por el lenguaje y su cualidad performativa, que tiene que ver con esas nuevas realidades que se construyen. Al respecto, afirma Blair Trujillo (2002):

La memoria no es entonces ese almacén de recuerdos donde los acontecimientos del pasado se quedan fijos e inalterados para luego ser rememorados. Ella es, más bien, una construcción que se elabora desde el presente y, fundamentalmente, desde el lenguaje. La memoria es, así, una memoria narrada. (p. 23)

En tal sentido, el autor señala que la memoria narrada crea una nueva versión del pasado, no como una versión oficial de la historia, sino que tiene efectos en la reconstrucción de esa realidad, ya que “en cualquier sociedad es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartidas por toda una sociedad” (Jelin, 2002, p. 5). De allí que las sociedades necesiten recordar su pasado como característica identitaria y como forma de mantener el interés en su proyecto de futuro: “[...] la memoria colectiva no se ejerce más que re-ligada a un pasado concreto, en un campo simbólico determinado, que modela el pasado y lo religa a las experiencias del presente y a las aspiraciones de futuro” (Baczko, 1984, p. 220).

La narración del conflicto gestiona un proceso de elaboración de la tragedia vivida: “[...] lo cual no significa que todos los usos del pasado sean lícitos: la lección a extraer de la historia debe tener legitimidad en sí misma, no porque provenga de un recuerdo querido o favorezca determinados intereses” (Blair Trujillo, 2002, p. 17). Así, la autora describe el trabajo de la memoria en dos sentidos: la sacralización y la banalización. El primero hace referencia al carácter sagrado de un acontecimiento y que, por tanto, su especificidad lo convierte en algo único. Por su parte, la banalización consiste en superponer el pasado al presente, no obstante, rescata la importancia del pasado para configurar las identidades de las personas y de las sociedades.

Tanto los individuos como los grupos tienen necesidad de conocer su pasado: es que su misma identidad depende de ese pasado, aun cuando no se reduzca a él. Tampoco existe un pueblo sin una memoria común. Para reconocerse como tal, el grupo debe asignarse un conjunto de conquistas y persecuciones pasadas que permite identificarlo. (Torodov, 2002, p. 31)

Ahora bien, Martín-Barbero (2002) presenta la memoria como una tensión en disputa entre recuerdo y olvido, es decir, la memoria como activadora del pasado y principio del futuro. A partir de allí, reflexiona sobre el papel de los medios en los modos de recordar y olvidar:

Los medios no nos están ayudando a anclar en la historia lo que nos pasa, para desde allí dibujar algún futuro, sino que, en conjunto, los medios debilitan el pasado y diluyen la necesidad de futuro. Hay mucho por matizar, pues mientras la prensa, alguna al menos, intenta aún enlazar los hechos, hilarlos, ponerlos en contexto, la radio y especialmente la televisión trabajan sobre la simultaneidad de tiempos y la instantaneidad de la información que, posibilitadas por las tecnologías audiovisuales y telemáticas, se han convertido en perspectiva en modo de ver y de narrar. (Martín-Barbero, 2002, p. 3)

En efecto, Martín-Barbero (2002) hace una crítica al papel de los medios de comunicación en la construcción de la memoria en Colombia. No obstante, estos relatos también han transitado en el espacio público a través de películas, programas de televisión, manifestaciones culturales, museos, poesía, fanzines, *entre otros, como “lugares de la memoria”, que puede ser comprendida “como pauta para las identidades sociales y políticas; como forma de recordar e interpretar, socialmente hablando, eventos y personajes; y como política de reparación y justicia en torno a las violaciones de derechos humanos y políticos”* (Lusnich & Morettin, 2020, p. 3).

Para Rincón (2001) “las audiencias necesitan puntos de referencia comunes, espejos donde mirarse, imágenes que les generen reconocimiento y las energice para que se hagan dueñas de su presente y su futuro” (p. 14). De esta manera, comprender la narrativa de las producciones audiovisuales en el país pasa por caracterizar los tropos y la memoria traumática, como posibilidad de comprensión y explicación social:

Pensar el pasado sin las imágenes del cine sería imposible, tanto como elaborar narrativas cinematográficas sin recurrir a los distintos pasados que nutren las vidas y los tramos subjetivos de los hombres y mujeres que los habitan. No hay imágenes sin la memoria de esas historias. No hay historias sin diversidad de usos, de representaciones, del pasado. (Arese et al., 2018, p. 8)

En definitiva, analizar la relación entre cine y memoria implica comprender los procesos de elaboración de un pasado doloroso que pone de manifiesto su manipulación y reconstrucción por parte de quienes lo producen. Cuando el espectador observa estas producciones audiovisuales pone en juego diversos elementos: su experiencia, sus conocimientos sobre los hechos narrados y su mirada desprevenida al dejarse sorprender por aquello que se relata, “es una potencia creativa en sí misma, una fuerza que no permite pasividad frente a sus imágenes y que se vuelve confrontación” (Dipaola & Yabkowski, 2008, p. 143). Es de señalar que el cine es una forma de expresión en la que se pueden reconocer las particularidades de una sociedad, independientemente de su intencionalidad, ya que su discurso narrativo hace visible las características identitarias de dicha sociedad:

El cine y, sobre todo, la televisión más que la literatura son medios ideologizantes, en muchas ocasiones con un tono predominantemente moral que raya en el maniqueísmo, ya que tienen una función más clara con la construcción de los valores sociales y la cultura que los rodea; ambos tienen su parte en la construcción de los gustos y las imágenes sociales; se podría decir que más allá de informar, está la idea de formar. (Laverde-Román et al., 2010, p. 131)

Sobre las narrativas del cine colombiano, López (2015) expresa que recurrentemente hace referencia al conflicto interno, y aunque no siempre se trata como tema central de los relatos, sí tiene que ver con hechos que han trascendido mediáticamente y sobre los cuales existe una especie de sobreexposición de esas imágenes del conflicto, que, además, también logran ser representadas a través de otros escenarios comunicativos, como la literatura, las artes plásticas, las obras de teatro, etc. De igual manera, Zuluaga (2013) afirma que lo importante en esta narratividad tiene que ver con “el cómo, el tratamiento, el enfoque y los

puntos de vista” (p. 115). Para este autor en específico, el país sigue atrapado en representar la violencia relatando las variantes del conflicto social y político.

Ahora bien, diversos expertos han analizado el abordaje de la violencia en la narratividad del cine colombiano. Se cita, por ejemplo, a Calle-Archila (2006), quien insiste en que la producción de imágenes sobre la violencia obedece a un ejercicio irrenunciable e inscrito en el imaginario cultural colectivo en Colombia, “son varios los cineastas colombianos actuales que han hecho del tratamiento de la violencia un discurso propio, intransferible [...] una suerte de subgénero fílmico que puede ser abordado indistintamente de forma realista (dramática), hiperbólica o, sencillamente, gratuita” (p. 104).

La memoria narrada a través del cine de un país en violencia es un discurso que ha sido cuestionado por parte de algunos críticos que, como Jaramillo (2006), considera que estos relatos han contribuido a contar una Colombia que se sumerge en la melancolía. En esa misma vía, Suárez (2010) expone que a través del documental se ha contribuido a un imaginario de la nación como un cuerpo enfermo y esquizofrénico.

Independientemente de estas posiciones, la trama en el cine marca como discurso dominante la violencia que involucra a los distintos actores armados, a las víctimas de diversas formas de violencia, al narcotráfico, a la desigualdad social, entre otros argumentos.

La violencia, el caos, el realismo mágico, Macondo como geografía imaginaria, pero sobre todo como imaginario nacional, han sido asociados a un determinismo biológico y cultural de buen recibo como forma de entender el país; estos tópicos se convierten en una matriz cómoda de análisis en tanto afirman la supuesta excepcionalidad de nuestra experiencia y, en últimas, su exotismo como objeto de análisis. (Zuluaga, 2013, p. 94)

Precisamente sobre la memoria en la contemporaneidad, Sánchez (2006) manifiesta que aparece “como un poderoso recurso para la recuperación o afirmación de la identidad” (p. 135). Sin duda, la narratividad del cine colombiano ha realizado, a su manera, una representación del conflicto que, para efectos de este artículo, se analiza a la luz de las características metodológicas que se exponen en el siguiente apartado.

## Metodología

Con el propósito de caracterizar las producciones audiovisuales en Colombia como escenario de memoria de las víctimas del conflicto armado colombiano, se optó por un método mixto. Para el corpus de la investigación se tuvieron en cuenta los siguientes criterios: películas producidas, dirigidas y contextualizadas en Colombia; cuyos escenarios de producción fuesen zonas o localidades afectadas por la violencia; con una duración superior

a cincuenta minutos; y que hubiesen sido estrenadas entre los años 1986 y 2016, debido al periodo histórico que abarcó la investigación. En consecuencia, se analizaron diecisiete producciones audiovisuales.

La metodología empleada para el análisis de información consistió en la aplicación del análisis categorial, una técnica de investigación que implica organizar y analizar datos mediante la identificación y clasificación de categorías temáticas significativas. Esta metodología es comúnmente utilizada en diversas disciplinas, incluyendo el análisis de contenido en estudios cinematográficos.

Las categorías fueron definidas a partir de la propuesta teórica de White (1992). Este autor expone que la trama es un concepto utilizado en la teoría literaria y en la teoría de la historia para referirse a la forma en que se organiza y se da sentido a los eventos narrados. White (1992) argumenta que la trama es un elemento central en la construcción de la historia, ya que determina cómo se seleccionan, se organizan y se interpretan los acontecimientos. Por tanto, afirma que la trama es un dispositivo narrativo fundamental que se utiliza para dar coherencia y significado a los relatos históricos. Es desde esta perspectiva teórica que se establecen las categorías de análisis abordada en el estudio (ver tabla 1). De tal manera que el ejercicio de sistematización y análisis de la información se realizó mediante la elaboración de fichas cinematográficas por cada película.

Tabla 1.  
Matriz de análisis categorial

<b>Categoría de análisis:</b> trama			
Se refiere a la secuencia de eventos que conforman una historia o narrativa. Es la estructura que sostiene la historia y proporciona coherencia y fluidez a la narración.			
<b>Subcategorías de la trama</b>			
<b>Romance</b>	<b>Comedia</b>	<b>Sátira</b>	<b>Tragedia</b>
Se enfoca en la búsqueda de un protagonista o grupo de protagonistas que enfrentan desafíos y obstáculos en la persecución de un meta o ideal. Esta trama se basa en la oposición binaria entre héroes y villanos, y se centra en la lucha entre el bien y el mal.	Se caracteriza por su enfoque en la inversión de las expectativas y la resolución de conflictos. Esta trama suele involucrar situaciones humorísticas y malentendidos que finalmente se resuelven de manera satisfactoria.	Se centra en la crítica y la ridiculización de las normas sociales y las instituciones. Esta trama utiliza el humor y la ironía para exponer y cuestionar los vicios y defectos de la sociedad.	Se basa en la idea de la fatalidad y del destino trágico. Esta trama implica una serie de acciones y eventos que conducen a un desenlace trágico inevitable, generalmente asociado con la caída de un héroe o protagonista.

**Categoría de análisis:** explicaciones argumentales

Son una forma específica de narrativa histórica que busca establecer una relación causal y explicativa entre los eventos históricos. White (1992) sostiene que estas explicaciones son una característica fundamental de la escritura histórica y que desempeñan un papel importante en la forma en que se construye el significado y se interpreta la historia.

**Subcategoría de las explicaciones argumentales**

<b>Formista</b>	<b>Organicista</b>	<b>Contextualista</b>	<b>Mecanicista</b>
Es un paradigma que enfatiza la estructura formal de la narrativa histórica. Se centra en la organización y el estilo de la narración, y puede dar lugar a una visión simplificada o distorsionada de los eventos históricos. El formismo tiende a buscar patrones y estructuras universales en la historia, sin tener en cuenta el contenido específico de los eventos o las motivaciones individuales.	Busca comprender la historia como un organismo vivo o un sistema orgánico en constante cambio y desarrollo. En el contexto del organicismo, los eventos históricos se ven como partes integrantes de un todo más amplio y se interpretan en función de su relación con el desarrollo general de la historia. Se enfatiza la importancia de los procesos evolutivos, las estructuras sociales y los cambios culturales a largo plazo.	Considera que la comprensión completa de un evento histórico requiere examinar detalladamente los aspectos políticos, sociales, culturales y económicos que lo rodean. El contextualismo se opone a la idea de encontrar explicaciones universales o estructuras formales subyacentes en la historia.	Tiende a considerar cada caso de forma reductiva, en la que cada acción o agente en la historia son vistos como la manifestación de factores o fuerzas suprahistóricas que operan como causales últimas del desarrollo de todos los acontecimientos.

**Categoría de análisis:** tropos

Se refiere a las formas narrativas y discursivas que se utilizan para dar significado y estructurar nuestra comprensión de la realidad. Estos tropos influyen en cómo se seleccionan, organizan y presentan los eventos históricos, y están influenciados por las creencias, los valores y las perspectivas de los propios historiadores.

**Subcategoría de los tropos**

<b>Metáfora</b>	<b>Metonimia</b>	<b>Sinécdoque</b>	<b>Ironía</b>
Permite establecer comparaciones y analogías entre eventos históricos y otras situaciones o conceptos, se utiliza una imagen o figura retórica para representar algo de una manera no literal.	Utiliza un objeto o concepto relacionado para representar a otro objeto.	Utiliza una parte de algo para representar el todo.	Se utiliza para transmitir una idea de manera indirecta

**Categoría de análisis:** ideologías

Con las cuatro clasificaciones propuestas se pueden concebir diferentes ideas con referencia al tiempo de las transformaciones o cambios, la profundidad y factibilidad de los mismos.

**Subcategorías de las ideologías**

<b>Anarquismo</b>	<b>Conservadurismo</b>	<b>Radicalismo</b>	<b>Liberalismo</b>
No implica caos o violencia descontrolada, a pesar de la imagen estereotipada que a veces se le atribuye. Los anarquistas promueven la organización social basada en la autonomía individual y colectiva, la solidaridad y la toma de decisiones descentralizada.	Valora la tradición, la estabilidad, la autoridad y la continuidad social. Se basa en la idea de que la sociedad es un organismo complejo que ha evolucionado a lo largo del tiempo y que los cambios deben ser graduales y prudentes para preservar la sabiduría y los valores arraigados en la cultura.	Aboga por cambios profundos y radicales en la estructura social, política y económica. Los radicales buscan transformaciones fundamentales en el orden establecido, a menudo cuestionando las instituciones y normas existentes.	Defiende la libertad individual, los derechos individuales, el Estado de derecho y el libre mercado. El liberalismo pone énfasis en la autonomía y la dignidad de los individuos, y busca limitar el poder del Estado en la vida de las personas, promoviendo la protección de los derechos civiles y políticos.

**Categoría de análisis:** hechos victimizantes**Subcategorías de los hechos victimizantes**

<b>Secuestro</b>	<b>Atentados</b>	<b>Desplazamiento forzado</b>	<b>Desaparición forzada</b>
Se entiende como la retención de libertad y movilidad de las personas con fines económicos, militares o políticos.	Todo ataque indiscriminado perpetrado con explosivos contra objetivos civiles en lugares públicos, con el fin de ocasionar una alta letalidad y devastación sobre la población civil.	Entiéndase como el desalojo de la población civil de sus tierras y territorios.	Privación de libertad de una persona de la cual se desconoce su paradero, en la que no se pide algo a cambio y en la que el victimario niega la responsabilidad del hecho.

**Categoría de análisis:** actores del conflicto**Subcategorías de análisis**

Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)	Paramilitares	Ejército Popular de Liberación (EPL)	Ejército de Liberación Nacional (ELN)	Fuerzas Militares y Policía Nacional	M-19
--	---------------	--------------------------------------	---------------------------------------	--------------------------------------	------

Nota: Elaboración de las categorías de análisis de la trama a partir de White (1992). Los hechos victimizantes y los actores del conflicto se caracterizaron a partir de Centro Nacional de Memoria Histórica (2013).

Fuente: Elaboración propia.

# La memoria del conflicto en el relato audiovisual

Las producciones audiovisuales seleccionadas de acuerdo a los criterios de inclusión se clasifican en los géneros de documental y ficción, así:

Tabla 2.  
Selección del corpus

Documental	Ficción
Colombia: Rebelión y Amnistía	Rodrigo D no futuro
La Ley del Monte	Edipo alcalde
Tiempo de miedo	Golpe de estadio
Memoria de los silenciados: El baile rojo	Soplo de vida
Requiem NN	La toma a la Embajada
Pizarro	Los colores de la montaña
El silencio de los fusiles	Retratos de un mar de mentiras
El rastro de Camilo	Silencio en el paraíso
	Mateo

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 3.  
Clasificación según la trama

Trama	Representatividad de películas
Trágica	76 %
Romántica	18 %
Cómica	6 %

Fuente: Elaboración propia.

La trama más representativa en las producciones audiovisuales colombianas es la tragedia, allí se destacan algunas películas como *Los colores de la montaña* que refleja, a través de las acciones de sus personajes, lo inevitable en el destino de los niños en el contexto del conflicto y la ruralidad. En esta categoría se resalta, también, *Rodrigo D No futuro*, que presenta la carencia de oportunidades de los jóvenes en el contexto social de Medellín a finales de los años ochenta y principios de los noventa, escenificando la forma en que tratan de identificarse por medio de actos de violencia urbana, para demostrar poder en su territorio,

asociado a la conformación de pandillas y al tráfico de drogas. Otra producción que sobresale en este análisis es *Silencio en el paraíso*, que se identifica dentro de la trama trágica en tanto que, desde el inicio del filme, expone de forma dolorosa el destino de Ronald como falso positivo. Esta película relata las injusticias y lo difícil de la realidad del protagonista en el barrio El Paraíso de Bogotá.

Otra categoría con cierta representatividad (18 %) es la trama romántica como, por ejemplo, la película *Mateo*, que presenta el triunfo del bien sobre el mal y donde se escenifica la educación como alternativa para salir de la violencia y la vivencia del arte como medio para tratar conflictos y problemas emocionales en medio de la crisis.

Tabla 4.  
Clasificación según la explicación argumental

Explicación argumental	Representatividad de películas
Mecanicista	41 %
Contextualista	24 %
Organicista	24 %
Formista	11 %

Fuente: Elaboración propia.

Las explicaciones argumentales que prevalecen son las mecanicistas (41 %). En esta categoría se destacan producciones como *Edipo alcalde*, que presenta la tragedia de Sófocles trasladada a Colombia, en donde la peste de Tebas es la violencia que azota al país y el destino de Edipo cae inevitablemente sobre el pueblo, perpetuando su maldición. Otro ejemplo en esta misma categoría es *Retratos en un mar de mentiras*, que se centra únicamente en la historia de Marina como víctima del conflicto armado y, aunque ejemplifica la situación de millones de víctimas, lo hace de forma reductiva y singular.

Es de señalar que también se destacan las producciones audiovisuales de tipo contextualista (24 %) y organicista (24 %). El primer caso se ejemplifica con *El baile rojo*, que muestra la especificidad de cada uno de los sucesos relacionados con la muerte y desaparición de militantes y allegados al partido político de la Unión Patriótica, tomando en consideración los vínculos de interdependencia funcional como el exterminio de la organización. Por otro lado, *Pizarro* es un documental organicista que integra la diversidad de aspectos o sucesos del campo histórico, a través de una labor sintética en la que los componentes individuales o particulares solo son comprensibles o identificables si son subsumidos en una totalidad identificada como el conflicto armado colombiano. La historia narra la carga de la herencia familiar de María José Pizarro en el exilio, quien se da cuenta de que no puede escapar del fantasma de su padre, una figura icónica de la guerra y la paz en Colombia.

En menor proporción (11 %) se señalan producciones de tipo formista, como *La toma de la embajada*, película que caracteriza los hechos en la toma de la Embajada Dominicana y los desenlaces de las personas que participaron de dicho evento.

Tabla 5.  
Clasificación según las ideologías

Ideologías	Representatividad de películas
Anarquista	40 %
Liberal	33 %
Conservadora	20 %
Radical	7 %

Fuente: Elaboración propia.

Los filmes de tipo anarquista tienen mayor representatividad en el cine colombiano (40 %). Es de destacar *El rastro de Camilo*, un documental que muestra las causas que llevaron a un sacerdote a enlistarse en las filas del ELN y cómo, a través de la denuncia social, reclama justicia para los pobres. Otra producción considerada de tipo anarquista es *Golpe de estadio* al plantear escenarios absurdos y extravagantes para contar la guerra en Colombia desde un carácter irónico.

La ideología liberal (33 %) se encarna a través de filmes como *El silencio de los fúsiles*, que muestra la relación de las acciones parte-totalidad, al exponer las esperanzas y miedos en la firma de los Acuerdos de Paz entre el Gobierno del presidente Juan Manuel Santos y las FARC-EP.

Por otra parte, la caracterización de los tropos se muestra en igualdad de representatividad en las producciones audiovisuales colombianas. Para el caso de la metonimia se destaca *Edipo alcalde*, en la que Jorge Alí Triana y Gabriel García Márquez (guion) mezclan elementos como la fatalidad, el realismo mágico y los dogmas. Además, refleja la tragedia griega al reunir elementos políticos, sociales, religiosos y psicológicos para representar el desplazamiento de un gobierno paternalista por la guerrilla, los grupos paramilitares y otros grupos de autodefensas. Entre tanto, en la producción *Colombia: rebelión y amnistía*, por el carácter documental del filme y su carencia de desenlace, prima el uso de la sinécdoque al referirse al conflicto armado por medio de los hechos violentos entre 1944 y 1986.

Con referencia a la representatividad de los actores del conflicto, el 32 % hace alusión a las guerrillas, el 26 % a las Fuerzas Militares y de Policía, el 22 % a grupos paramilitares y el 20 % al Estado.

Las descripciones de las violencias en las producciones audiovisuales están mayoritariamente representadas a través de temáticas como desapariciones forzadas con un 38%, atentados terroristas 32%, secuestro 17% y desplazamiento forzado 13%.

Finalmente, en cuanto a las características de producción, se señala que el 41% tiene una temporalidad lineal, el 30% cuenta con un narrador y el 28% pertenece a producciones del *mainstream*.

## Discusión y conclusiones

El cine es una acumulación de distintas técnicas estéticas como la fotografía, la musicalización, el montaje y el guion, y que lo convierten en una experiencia audiovisual completa; sin embargo, la realimentación con el público es reducida. En otras palabras, el cine es unidireccional y la audiencia se crea una percepción en temas como el conflicto armado basado en las concepciones ideológicas *a priori*; “[...] precisamente una de las grandezas del cine radica en que, sin renunciar a las más elevadas exigencias del arte, trata de llegar al máximo número de personas al margen de la formación cultural” (Pereira, 2005, p. 3), pero al ser una reproducción estética del *mainstream*, es decir, de gran amplitud de masas, logra establecer el vínculo ficcional más cercano que tienen las audiencias por encima de la literatura y otras expresiones artísticas.

Las narrativas del cine colombiano sirven como ventana a diversas realidades sociales. Desde una perspectiva psicológica, este proceso de exposición a diferentes contextos influye en la percepción y comprensión del espectador sobre su realidad social. La representación auténtica de estas experiencias puede facilitar procesos de catarsis y empatía, pero también desencadenar respuestas emocionales intensas y desafíos en la elaboración del duelo colectivo. El cine forja en el imaginario colectivo una escenificación del conflicto a partir de la trama trágica, mostrando la violencia como un devenir de sucesos causales de los cuales sus personajes no pueden escapar por motivos territoriales, temporales, e incluso por designios de la vida. Estos relatos generan la representación y la forma en que se autoconstruye la mirada sobre el conflicto en Colombia, de allí que se perciba una significación social sobre la situación del país como una realidad de la cual no existen alternativas para su transformación y, por tanto, pareciera que no es posible desarrollar acciones para su resolución. Si bien es una hipótesis bastante sugerente, es necesario replicar que en toda tragedia es viable resarcir el presagio a través de la voluntad. En este caso, es imperante profundizar en esfuerzos para la paz que involucren el empeño de la sociedad civil.

Las producciones audiovisuales permiten establecer una deconstrucción de la memoria, tanto colectiva como institucional e histórica; estas últimas dependen en su mayoría del círculo especializado de quienes la practican, siendo en su mayoría círculos académicos. En tal sentido, la narración del conflicto armado en Colombia, a través del cine, posibilita que la memoria se convierta en un relato vivo para que grupos poblacionales etarios, con enfoque

en diferencia de género y víctimas del conflicto, puedan representar sus experiencias, como ejercicio de alteridad, para la reconstrucción y reparación, más allá de la revictimización.

En definitiva, el uso de las emociones y su representación por medios artísticos es una forma en que las personas pueden hacer catarsis y generar procesos de memoria, olvido y reparación; no obstante, la memoria poética ha sido poco explorada en Colombia como una alternativa para la reconstrucción y comprensión del pasado. Es de señalar que este tipo de memoria no gira en torno de aquellos que sufrieron un hecho victimizante, sino que busca establecer otras formas de memorias circulares sobre aquellos eventos traumáticos.

Así pues, la memoria poética es una construcción conjunta que propone estrechar la vivencia del otro en la concepción de las diferentes realidades. Es un proceso de mimesis en el cual es necesaria la sensibilidad, por ello, el arte como fuerza de resistencia creadora es la forma más útil de generar una memoria poética.

Es de concluir que abordar el análisis de las narrativas del cine revela una intrincada red de influencias que afectan la psique individual y colectiva. Desde la construcción de identidad hasta la exploración de traumas y la transformación personal, estas narrativas ofrecen una poderosa herramienta para comprender la experiencia psicológica en el contexto colombiano. La interdisciplinariedad entre la psicología y las narrativas cinematográficas proporciona una vía valiosa de interrelación para continuar siendo abordada en siguientes trabajos de investigación.

## Financiación

Artículo resultado del proyecto de investigación titulado “Resistencia: las producciones culturales audiovisuales y literarias como alternativa de memoria del conflicto armado colombiano, 1987-2016”, financiado por Minciencias, el Centro Nacional de Memoria Histórica, la Universidad Industrial de Santander y la Universidad Pontificia Bolivariana. Código: UIS-VIE 8033.

## Referencias

- Arese, L., Berti, A., Cáceres, E., Casali, C., Curatitoli, M. C. et al. (2018). *Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes.
- Arias, M. F. (2011). Cine clubes en Cali: el cine en la periferia. En *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (pp. 64-86). Universidad Nacional de Colombia.

- Baczko, B. (1984). *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Payot.
- Blair Trujillo, E. (2002). Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos*, (21), 9-28. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.1413>
- Blair Trujillo, E., (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y Cultura*, (32), 9-33. <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n32/n32a2.pdf>
- Calle-Archila, C. (2006). *Retratos de Colombia desde su cine. Miradas a la violencia, la herencia y el mito*. Cinemateca Distrital.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia. Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- Dipaola, E. & Yabkowski, N. (2008). *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*. Editorial Paidós.
- Jaramillo, A. (2006). *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005)*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Sigo XXI Editores.
- Laverde-Román, A., Parra, M. L., Montoya-Giraldo, A., Uribe-Álzate, Y. & Tobar-Álvarez, M. (2010). Cine y literatura: narrativa de la identidad. *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 8(16), 129-148. <https://doi.org/10.22395/angr.v8n16a8>
- López, A. M. (2015). Desplazamientos narrativos: en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto. *Nuevo Texto Crítico*, 28(1), 233-248. <https://doi.org/10.1353/ntc.2015.0009>
- Lusnich, A. L. & Morettin, E. (2020). El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (20), 3-13. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v20i1.7587>
- Malraux, A. (1933). *Man's Fate*, trans. *HM Chevalier*, New York.
- Martín-Barbero, J. (2002). Medios: olvidos y desmemorias. *DataGramZero*, 3(3). <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/5358>
- Osorio, O (Diciembre de 2020). El cine colombiano del Siglo XXI. *El Espectador*. <https://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/el-cine-colombiano-del-siglo-xxi/4356>
- Pereira, M. C. (2005). Cine y educación social. *Revista de Educación*, (338), 205-228. <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:c2752ac2-fb76-4cc3-9d95-ad1e91ef60c7/re33814-pdf.pdf>
- Ramsay, J. R. (1998). Postmodern Cognitive Therapy: Cognitions, narratives, and personal meaning-making. *Journal of Cognitive Psychotherapy*. 12(1), 39-55. <https://doi.org/10.1891/0889-8391.12.1.39>
- Rincón, O. (2001). *Televisión: pantalla e identidad*. Editorial el conejo.
- Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. La Carreta Editores e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Suárez, J. (2010). *Economías de la memoria: imaginarios de la violencia en el documental colombiano (2000-2010)*. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Investigadores de Cine. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Torodov, T. (2002). El trabajo de la memoria. Lo verdadero y lo justo. *Le monde diplomatique*. No.4. Año I. París.
- Vanistendael, S. y Lecomte, J. (2002). *La felicidad es posible*. Ed. Gedisa.
- Vásquez, F. (2001). *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginarios*. Paidós.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Zuluaga, P. A. (2013). Cine colombiano y reencuadres de la (s) violencia (s). *Revista Universidad de Antioquia*, (312), 115-119. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/16378>