

El cine autobiográfico como medio estético-político para transmitir legados difíciles del conflicto armado en Colombia*

Recibido: 23/10/2024 | Revisado: 24/06/2025 | Aceptado: 19/08/2025
DOI: 10.17230/co-herencia.22.43.2

Ana Guglielmucci**

ana.guglielmucci@urosario.edu.co

Lissette Orozco***

lissette.orozco01@estudiant.upf.edu

Resumen En este artículo analizamos de qué manera el cine autobiográfico es un potente medio estético para elaborar y transmitir legados difíciles derivados del conflicto armado en Colombia. A partir de entrevistas a siete realizadores contemporáneos y la reseña de ocho documentales colombianos (realizados entre 2015 y 2023), exploramos cómo crean escenarios para “hacer lugar” a memorias incómodas y poner en imágenes los silencios que han marcado trayectorias personales, familiares y colectivas, a través de distintos recursos audiovisuales (voz en off, animación, objetos y materiales de archivo). Estos recursos simbólicos, cargados de afectividad, son empleados para desinhibir y exponer narrativas inter y transgeneracionales sobre diversos hechos de violencia. Ellos funcionan como vestigios y vehículos de nuevas significaciones en contextos diferentes al de su creación.

Palabras clave:

Cine autobiográfico, conflicto armado colombiano, documental, guerra, memoria colectiva, recursos audiovisuales.

Autobiographical Cinema as Aesthetic-Political Vehicle for Dealing with the Difficult Legacies of the Armed Conflict in Colombia

Abstract In this article we analyze how autobiographical cinema is a powerful aesthetic device for elaborating and transmitting difficult legacies derived from the armed conflict in Colombia. Based on interviews with seven contemporary filmmakers and the review of eight Colombian

* Este artículo es resultado del proyecto del investigación financiado por el Instituto CAPAZ, “Transmisión de memorias y daños generacionales en descendientes de víctimas y responsables en Colombia” (2023-2024), coordinado por Ana Guglielmucci (Universidad del Rosario), e integrado por los siguientes investigadores: Lissette Orozco, María Jose Ferré y Ferré (psicoanalista independiente), Isabella Pineda (Universidad del Rosario), Thomas Fischer (Katholische Universität Eichstätt – Ingolstadt), y Juan Pablo Aranguren (Universidad de los Andes).

documentaries (made between 2015 and 2023), we explore how they create scenarios that give way to uncomfortable memories and put into images the silences that have marked personal, family and collective trajectories, through different audiovisual resources (voice-over, animation, objects and archival materials). These affectively charged symbolic resources are employed to articulate and expose inter- and transgenerational narratives about different acts of violence. These resources of affect function as vestiges and vehicles of new meanings in contexts different from their creation.

** Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia. ORCID: 0000-0001-7498-264X.

*** Docente de la Escuela Nacional de Cine, Bogotá, Colombia. ORCID: 0009-0000-9295-2612.

Keywords:

Autobiographical Cinema, Audiovisual Resources, Colombian Armed Conflict, Collective Memory, Documentary, War.

Desde la primera década del 2000 en Colombia se han multiplicado las iniciativas sociales e institucionales para identificar, comprender y juzgar diversas violencias ocurridas en el contexto de un prolongado conflicto armado. Los impactos y afrontamientos en el marco de este conflicto han sido ampliamente registrados por organizaciones sociales y entidades públicas (como el Grupo de Memoria Histórica, luego Centro Nacional de Memoria Histórica -CNMH-, los Tribunales de Justicia y Paz, la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad -CEV-, entre otras). Incluso, algunos informes recientes dan cuenta de las múltiples afectaciones personales y colectivas, humanas y no humanas, del conflicto armado (CNMH, 2024; Comisión de la Verdad, 2022). Hechos de violencia como el despojo, el desplazamiento y la desaparición forzados, las masacres, los secuestros, los asesinatos y la violencia sexual, entre otros, han afectado a amplios sectores sociales y a distintas generaciones, en Colombia y por fuera del país. Hasta el punto de que hoy, difícilmente, una colombiana o un colombiano pueden considerarse intactos o indemnes ante el conflicto armado y sus graves consecuencias pasadas y presentes.

El proceso de paz iniciado en 2012 entre el Gobierno nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) promovió debates y esperanzas para muchas personas.¹ Sin embargo, en el plebiscito realizado en 2016 para refrendar

¹ El proceso de paz iniciado durante el gobierno de Juan Manuel Santos generó expectativas, pues hubo muchos intentos previos de acuerdos de paz con dicha guerrilla que fracasaron (Bapp, s. f.; Fajardo, 2016).

el Acuerdo de Paz salió victorioso el No con un estrecho margen de votos. El Acuerdo de Paz finalmente fue firmado en 2016, pero con modificaciones realizadas por la oposición (Gobierno Nacional y FARC-EP, 2016). En este contexto, algunos jóvenes cineastas colombianos han procurado explorar sus propias experiencias personales e intrafamiliares en torno al conflicto armado por medio de la narrativa audiovisual.

Dicha narrativa utiliza elementos del documental y la imaginación para dar cuenta de las vivencias y los sentires de diversas generaciones marcadas por la guerra, los asesinatos, el secuestro, las amenazas y las ausencias forzadas. En el plano subjetivo, el cine autobiográfico les ha permitido hablar de temas que estaban clausurados y revisar heridas, entre otras acciones consideradas por los realizadores “autorreparadoras”.² En el plano social, les ha posibilitado la inscripción de experiencias personales y familiares en una historia colectiva más amplia, dándoles un lugar público y haciendo posible la reflexión sobre los vestigios y legados de la guerra.

Esta combinación de la dimensión subjetiva y la social a menudo sirve para establecer credibilidad y convicción, ya que el cineasta parte de lo que mejor conoce -la experiencia personal- y se extiende desde allí. La subjetividad misma impulsa la creencia: en lugar de un aura de veracidad distante, tenemos la honesta admisión de una perspectiva parcial pero importante, situada pero apasionada. Estas obras también adquieren una cualidad convincente gracias a la intensidad con la que el cineasta aborda aspectos de su propia vida. Como lo destaca Nichols (2010, p. 81), la franqueza e intimidad de este enfoque contrasta de manera drástica con el aura de objetividad distante que caracterizaba a los documentales más tradicionales.

Con base en algunas producciones audiovisuales colombianas recientes (estrenadas desde 2015 en adelante), nos interesa explorar las estrategias estéticas (éticas y políticas) adoptadas por sus realizadores para visualizar experiencias subjetivas en torno al conflicto armado.

² Esta consideración se alinea con la observación de Michel Fischer (1986), quien afirma que la mayoría de las filmaciones íntimas acuden a tonos solemnes y hasta “terapéuticos” cuando se exploran memorias personales y familiares signadas por dolores, secretos, vacíos, y confesiones, en orden de cumplir con una función reparadora.

Las películas seleccionadas para este análisis son: *El rojo más puro* (Yira Plaza, 2023); *Las razones del lobo* (Marta Hincapié Uribe, 2022); *El árbol de Matías* (Pilar Perdomo, 2020); *Del otro lado* (Iván Guarnizo, 2021); *Bajo el silencio y la tierra* (Gisela Restrepo, 2020); *El último comandante de los Quintines* (Eliseth Libertad Peña Quistial, 2018); *Carta a una sombra* y *The Smiling Lombana* (Daniela Abad, 2015 y 2019).

El género elegido es el cine de no ficción, a medio camino entre el documental, la ficción, el poema y el ensayo audiovisual (Barón et al., 2024, p. 18). Estas son obras que pueden ser incluidas en lo que el crítico de cine colombiano Pedro Adrián Zuluaga denomina documental de creación (en Silva, 2013, p. 203).³ De hecho, hoy parece ser más adecuado aceptar que cuando se va a hablar de documental cruzamos la puerta hacia un territorio híbrido e indefinido que se mueve junto a estrategias del video-ensayo, las formas más experimentales y reapropia estrategias de la ficción para mantenerse lo más cerca posible de su hermano más problemático, “lo real” (Luna, 2025, p. 28).

Un elemento común a todas esas obras es que sus directores nacieron entre las décadas de 1970 y 1990, y la mayoría son mujeres.⁴ Además, es significativo que, en cinco de las ocho películas analizadas, el Acuerdo de Paz de 2016 marca un punto de inflexión. La victoria del No en el plebiscito intenta ser comprendida por los protagonistas de estos documentales y se convierte en una razón más para explorar los legados familiares, en diálogo con la historia reciente de Colombia.

Siguiendo la apreciación crítica de Zuluaga sobre la tradición del cine documental en Colombia, si bien hay referencias a la historia y al contexto actual de violencia, se percibe en cierto modo “una liberación de los elementos de denuncia” y “la necesidad de expresar un

³ Zuluaga considera que, si bien el Documental de Creación no es reciente en Colombia, pero este ha tomado un giro más académico al hablar en los siguientes términos: el documental del yo, el documental autobiográfico, el giro autobiográfico. Según el crítico cinematográfico, este fenómeno da cuenta de un desvanecimiento de las fronteras entre el documental y la ficción. Para mayor información sobre el documental en primera persona en Colombia entre 1999 y 2019 se puede consultar el estudio de David Jurado (2020).

⁴ Esta particularidad ya fue identificada por el documentalista chileno Patricio Guzmán, quien afirma que: “Es un hecho que las mujeres siempre han transmitido la memoria, desde la tragedia griega hasta las madres de la Plaza de Mayo. Son capaces de llegar hasta donde ningún hombre se atreve a llegar” (Ricciarelli, 2010, p. 78).

mundo particular nacional [...]. Un documental que [interviene] en el campo político y en el campo social" (en Silva, 2013, p. 205). Los documentalistas contemporáneos, de acuerdo con Zuluaga, se caracterizan por un discurso artístico más autónomo, sin que ello minimice una fuerte implicación con la realidad. De hecho, ellos incorporan la memoria testimonial de todos los implicados en el conflicto armado colombiano, víctimas y victimarios, en un contexto de justicia transicional donde -a pesar de los procesos de paz- la guerra continúa:

[...] son conscientes de que se dirigen a otro tipo de público, que su influencia está menos dada en el espacio político que en el espacio artístico. Son [películas] que se plantean más como documentales de creación, más como obras de arte que como productos que influyen en la esfera pública, en el sentido de poner de presente temas o funcionar como discursos contrainformativos. Es decir, se plantean menos las coyunturas casi que periodísticas o contraperiodísticas que se planteaban los primeros documentales de Marta Rodríguez, Jorge Silva o Gabriela Samper. No es que no tuvieran elementos artísticos o exploraciones del lenguaje, pero los movilizaba una urgencia de denuncia, casi de contrainformación que, me parece, los documentalistas recientes no tienen. Eso les da una mayor libertad, incluso, aunque traten temas muy sensibles de la agenda pública (Zuluaga, en Silva, 2013, p. 205).

Para el análisis de las películas aquí reseñadas se realizaron entrevistas abiertas y en profundidad a los realizadores. Las obras que seleccionamos refieren a posicionamientos ético-políticos frente a diversos hechos y a la forma de lidiar con los efectos emocionales del sufrimiento causado en el contexto de un prolongado conflicto armado. A su vez, algunas de ellas buscan establecer relaciones sociales que disputan los binomios amigo-enemigo, víctima-victimario, guerra-paz. Estas obras, a través de las decisiones estéticas asumidas por sus realizadoras y realizadores, "toman posición" (Didi-Huberman, 2008) ante dilemas morales y de transmisión memorial, y buscan ampliar la comprensión del conflicto armado en términos político-afectivos. Es decir, nos sitúan frente a la necesaria reflexión sobre sus propios recuerdos y, por extensión, los nuestros (vividos o referidos), y el papel que estos juegan en la construcción de la historia nacional y de memorias colectivas, siempre selectivas e incompletas.

La reflexión y la autoconciencia de los realizadores son elementos que nos aproximan a la interpretación de Zuluaga sobre el documental de creación en Colombia, donde “la gran revolución [...] es el paso de ser representados por otro, que alguien hable a nombre mío, incluso si me deja hablar, a autorrepresentarme” (en Silva, 2013, p. 209). Como lo señala Pablo Piedras (2014), esta irrupción de la primera persona en el cine documental está conectada a una transformación cultural más amplia, que tuvo un gran impacto sobre las expresiones artísticas e intelectuales. Algunas de estas transformaciones se vinculan a la crisis de los grandes relatos y de los sistemas explicativos totalizantes, y la profusión de discursos sobre el mundo centrados en la subjetividad y la trayectoria biográfica de sus autores.

En este tipo de documental:

La posición epistémica [...] pasó de presentar un discurso sobre la realidad con pretensiones de objetividad y fines de persuasión, a ser un discurso “parcial, tentativo y provisorio”, encarnado subjetivamente y sin pretensiones de obtener un estatuto de verdad sino de presentar un ángulo de visión sobre la problemática abordada. Ahora bien, quebrado el pacto de objetividad anterior, un nuevo contrato de comunicación y de credibilidad con el espectador es necesario. El estatuto de verdad del documental vendrá ahora dado por el valor testimonial de lo narrado en el film, por la inscripción de la experiencia personal del autor en lo contado, ya sea como testigo o como actor de la historia (Ramírez, 2016, párr. 5).

A continuación, exploramos el uso de la primera persona en la narrativa audiovisual de las ocho obras cinematográficas seleccionadas. En ellas, las directoras y el cineasta funcionan como “vector organizativo de la enunciación, la narración y la puesta en escena” (Piedras, 2014, p. 21).

Recursos audiovisuales para construir narrativas biográficas sobre el conflicto armado colombiano

El despliegue del fenómeno autobiográfico en la producción audiovisual contemporánea ha implicado nuevas formas de pensar la imagen y el testimonio (propio y de los sobrevivientes de generaciones anteriores), involucrando también lo cotidiano y lo familiar como lugares privilegiados en la reconstrucción y reconfiguración de identidades

fracturadas por secretos, silencios, mentiras y ausencias forzadas.⁵ En estos procesos, como lo señala Lattanzi, “afloran múltiples referencias a espacios íntimos, en lo que [se podría] llamar una búsqueda de anclajes -espacios, imágenes, objetos, memorias-, pero hay también un énfasis en procesos de construcción y desmontaje de subjetividades, muchas veces marcados por la violencia y el desgarramiento” (2011, p. 101). En los documentales aquí analizados, sus realizadores exploran y ponen en escena diferentes formas de implicación directa o indirecta en eventos violentos protagonizados por sus antepasados (Rothberg, 2019). Las narrativas memoriales se construyen de modo subjetivo y errático, en tanto no son lineales, ni temporal ni espacialmente. Pero, siempre suponen a un “yo” implicado y reflexivo sobre las huellas de los eventos referenciados.

La performatividad ha operado en estas películas a manera de un dispositivo para articular y visibilizar tensiones en torno al relato nacional y se constituye en una interpellación a las audiencias. A partir de esta perspectiva, las películas analizadas forman parte de una contrahistoria (Luna, 2025).

Las realizadoras y el director entrevistados mencionan que sus obras autobiográficas han obedecido a una necesidad imperiosa de “documentar, nombrar, contar, visibilizar, homenajear, recuperar y producir memorias sobre lo no dicho o lo dicho a medias, los silencios y las ausencias presentes”. Estas obras son entendidas como “largos procesos” de montaje y desmontaje, más que como productos cerrados. Dicha conceptualización destaca su carácter dinámico, y en construcción abierta. Pues las películas son objeto de una constante reinterpretación a lo largo del tiempo, desde la idea original, pasando por la etapa de desarrollo (donde se investiga y se elabora un guion anhelado), hasta el proceso de rodaje, montaje, postproducción y distribución.

⁵ David Jurado (2020) distingue seis subgéneros dentro del espacio autobiográfico en el cine de creación colombiano reciente: el retrato autobiográfico, la autobiografía, la crónica autobiográfica, el diario filmado, el autorretrato y el autorretrato parabiográfico. A su vez, considera que se ha desarrollado un lenguaje propio que se distingue por el uso recurrente de ciertos motivos: el plano especular (el realizador se filma frente a un espejo), el uso de material de archivo (sea doméstico o no) y ciertos espacios simbólicos (la casa, el campo y las ruinas).

La creación de un documental puede extenderse entre dos y más de diez años, siendo un proceso extenso y complejo que involucra a un equipo de producción, tutores creativos de la industria del cine (tanto nacional como internacional), la familia, colegas y espectadores. Así, el cine adquiere una trascendencia colectiva con múltiples formas subjetivas de interpretación.

Otro tema destacado por las directoras y el director entrevistados es la función común de sus películas: la representación y socialización del dolor, para hacer posible su elaboración. Aunque las películas son potenciales herramientas para elaborar traumas personales y culturales, sus realizadores concuerdan en que ellas no siempre cumplen dicha función. La realización de una película también puede producir efectos contrarios: abrir heridas que no pueden cerrar, fracturar vínculos o suscitar reacciones negativas con efectos nocivos. En este sentido, el efecto reparador depende de cada caso y opera en diferentes dimensiones, articuladas entre sí: la personal o íntima, la familiar y la social.

El proceso de realización de estas películas ha supuesto tomar decisiones estéticas, éticas y políticas, que han incluido distintos recursos para poder expresarlas, con mayor o menor éxito. Lagos (2011) afirma que, dado este carácter experimental:

[...] en cuanto a su adscripción genérica, sus estrategias narrativas, sus recursos estilísticos y sus registros de enunciación narrativos y poéticos, estos documentales de búsqueda identitaria en los que el yo se construye como huella de la experiencia y de la subjetividad de sus autores, son de compleja categorización, transitando por territorios de tan difusas fronteras como fértiles confluencias (2011, p. 64).

En todas las obras aquí analizadas veremos cómo se entrelazan lo documental y lo ficcional de manera casi indiscernible, aunque la voz en off⁶ los objetos y archivos familiares ocupan un lugar dominante.

⁶ Para mayor información sobre la función de la palabra en la narrativa audiovisual del cine de no ficción colombiano véase la obra de Barón, Cárdenas Maldonado y Rojas Gómez (2024). Los autores muestran cómo la voz no es un mero vehículo de información, sino que permite restituir lo ausente y conectar emocionalmente con historias de personas que han sido silenciadas, como aquellas que han sido víctimas de hechos de violencia masiva en Colombia.

A continuación, presentamos algunos de los recursos seleccionados por sus realizadores para construir narrativas autobiográficas que abordan las marcas de experiencias subjetivas y familiares en torno al conflicto armado en Colombia. Estos remiten a (1) la creación de puestas en escena como espacios simbólicos para la transmisión generacional de recuerdos en torno a eventos y personajes familiares afectados por el conflicto armado, y (2) el uso privilegiado dado a los objetos simbólicos y al material de archivo personal e histórico.

En la tabla 1 se identifican los recursos audiovisuales y las decisiones simbólicas adoptadas por los directores en la construcción de sus documentales. Aunque la mayoría de estas producciones incorporan algunos de dichos elementos -por ejemplo, la presencia constante de la voz en off en todas las obras-, en este cuadro se señalan específicamente aquellos casos en los que tal recurso adquiere un carácter central, particular y determinante para abordar y resignificar los legados difíciles.

Tabla 1

Escenarios memoriales para “hacer lugar” a la transmisión generacional

Documentales	Archivo familiar	Archivo histórico	Objetos simbólicos	Voz en off	Espacios simbólicos	Animación	Making of
Bajo el silencio y la tierra	x	x	x		x		
Carta a una sombra	x	x					
Del otro lado			x		x		x
El árbol de Matías					x	x	x
El rojo más puro	x	x					x
El último comandante de los Quintines	x	x					
Las razones del lobo				x	x		
The Smiling Lombana	x			x			

En las realizaciones audiovisuales que reseñamos a continuación, observamos distintos escenarios domésticos y familiares donde tiene lugar la construcción dialógica de narrativas memoriales que retoman experiencias de infancia. Los marcos centrales de estas narrativas

autobiográficas son dos: el hogar o el espacio íntimo, y el viaje al lugar signado por sucesos violentos vividos por generaciones anteriores. Estos marcos narrativos no son excluyentes entre sí, más bien representan un viaje de lo exterior a lo interior, del conocimiento que les fue transmitido hacia el autoconocimiento a partir de la búsqueda. Según Lagos (2011):

En estos desplazamientos cartográficos o espirituales, efectivos o afectivos, los cineastas errantes avanzan animados por reencontrar las propias huellas del pasado, y fruto de dicho movimiento interior y exterior, (re)construir un nuevo yo que, al final del camino, termina encontrándose a sí mismo. Las estrategias de evocación poética de estos filmes en general dan forma a una estética del desarraigo o del desamparo que transita entre la filiación y la orfandad, en este constante ir y venir entre el alejamiento y el acercamiento desde/hacia los orígenes (2011, p. 74).

Estos escenarios cinematográficos son plataformas de transmisión generacional que permiten abrir conversaciones difíciles y dolorosas sobre parientes asesinados, desaparecidos, secuestrados, o sobrevivientes de experiencias asociadas a diferentes formas de violencia masiva. En ellos, una generación (la de las realizadoras y el realizador) “toma la palabra” para preguntarse a sí misma y a otros sobre sus legados, tanto en términos de lo recibido como de lo retransmitido. Algunos interrogantes que circulan en sus obras son los siguientes: qué nos han contado, qué recordamos, qué sabemos, qué decidimos traspasar.

El recurso de la voz en off es utilizado en las ocho películas. Ello ya fue analizado por otras autoras, que destacan que este es:

[...] uno de los recursos narrativos por excelencia del que se sirven las autobiografías filmadas para modular el yo: la *voice over* o comentario retrospectivo, recurso intrínsecamente subjetivo que suele dotar de un sentido estructural al filme por medio de la voz en primera persona del cineasta, que vierte en ella los pensamientos que le surgen a la luz de la revisión del material registrado en un pasado temporal (Lagos, 2011, p. 68).

En la película *Las razones del lobo*, Marta Hincapié Uribe (2022) nos presenta dos líneas narrativas simultáneas y discordantes entre sí. Por un lado, el escenario cinematográfico escogido por la autora es el Club Campestre -de la élite antioqueña en Medellín-, del que era miembro su familia, el cual retrata un oasis en medio de la guerra. Un escenario incólume a las bombas, los secuestros, la desaparición, los

desplazamientos intraurbanos, los asesinatos que caracterizaron por varias décadas a una ciudad marcada por las acciones de la guerrilla, la guerra contrainsurgente, el paramilitarismo y el narcotráfico. Una cámara estática retrata el espacio idílico, cuidado por numerosos empleados que sostienen el espejismo de la alta sociedad.

Por otro lado, la voz en off de la directora guía el relato, comenzando con un evento de la infancia, cuando jugaba con una niña en el lago de ese mismo club. Marta desafía a la niña a saltar unas piedras, ella lo hace primero de forma impecable, la niña la sigue y cae al agua. Marta desoye su pedido de ayuda y se aleja sin intervenir. En ese instante cree que la niña ha muerto, pero luego, escondida entre los arbustos la observa viva en los brazos de su madre. Esta situación se presenta como una metáfora de la inacción de una clase social, testigo del horror de un país, que no logra asumir su responsabilidad.

En este film:

[...] la construcción de la voz parte del relato personal, siempre pensando cómo ese relato deja de ser íntimo y evoca un recuerdo o una reflexión sensible sobre el conflicto en Colombia [...]. La voz no es solo una materia formal que aparece para comunicar la historia, sino que es necesaria e indispensable y es desde la construcción de esa voz en todos sus aspectos que nace la película (Rojas, 2024, p. 142).⁷

Al mismo tiempo, la voz de Marta profundiza en la historia familiar: un padre conservador que fue alcalde de Medellín y una madre que abandona la alta sociedad para convertirse en una investigadora de la violencia colombiana. La realizadora ejemplifica estas posiciones opuestas en su hogar a través de distintas anécdotas. Por ejemplo, su padre pensaba votar por Pastrana, mientras su madre pegaba carteles que decían: “No vote, no apoye la tiranía”. Cuando Marta fue expulsada de la universidad por ir a una protesta, su madre lo encontró gracioso y su padre, desilusionante.

⁷ Bibiana Rojas (2024) caracteriza el film *Las razones del lobo* como un proceso de escritura audiovisual: “Sin las imágenes la voz no podría terminar de construirse y sin la voz las imágenes no podrían tener el cauce que llevan. Es entonces en el montaje donde la voz toma un sentido para y con las imágenes [...]. Esta escritura también es una conjunción de tiempos, el pasado del recuerdo con el presente de quien mira ese recuerdo y lo vuelve material para dialogar con el ahora del club, esto con la intención de situarnos política y socialmente con el ahora y con el espacio que estamos viendo y escuchando durante toda la película” (2024, p. 143).

Estos ejemplos son clave para articular la dimensión del hogar con el contexto nacional caracterizado por acusaciones de fraudes electorales, la aparición de la guerrilla Movimiento 19 de abril (M-19), fallidos acuerdos de paz, asesinatos en la universidad y el genocidio de la Unión Patriótica (UP).⁸ Diversas violencias cotidianas detonaron manifestaciones traumáticas en la vida de Marta, quien temía lo peor si su madre tardaba en llegar, pensaba que podía haber sido asesinada o desaparecida. La recreación de lo que pasaba en su hogar es una muestra representativa de cómo hasta las altas esferas de poder fueron afectadas por el conflicto en Colombia.

Este ejercicio de antípoda familiar culmina con su voz afirmando que, desde esos momentos, se convirtió en cómplice de su mamá. Ella la alentaba a cuestionar y reflexionar. Marta cuenta en la entrevista que, durante su niñez, la madre le narraba el cuento de “Caperucita Roja” y le decía que esa era la versión de Caperucita, pero que habría que conocer el otro lado de la historia y preguntarse por “las razones del lobo”. De ahí viene el título del documental.

Marta afirma que su búsqueda cinematográfica estuvo centrada en la “idea de inmersión total del espectador en el mundo cerrado del club social”. Su voz “arrastra al espectador hacia un flujo de pensamiento” (Rojas, 2024, p. 146). Su intención era “abordar la temática de la violencia sin recurrir a imágenes de archivo de la guerra, para incentivar que el espectador evoque esos momentos a partir de sus propias memorias subjetivas” (entrevista personal).

Esta elección estética y política es crucial en su propuesta. La única imagen de archivo utilizada es una filmación casera de una función de circo en el club. Estas funciones se hacían para el entretenimiento de sus socios. Este recurso funciona como una poderosa metáfora que ilustra el intento de evasión de la realidad: mientras los miembros de la élite se deleitaban con el espectáculo circense, fuera de los muros se multiplicaban los asesinatos, los secuestros, las bombas. Pero los

⁸ El 30 de enero de 2023, la Sentencia del caso “Integrantes y Militantes de la Unión Patriótica vs. Colombia” declaró que el Estado colombiano es responsable por las violaciones de derechos humanos cometidas en perjuicio de más de 6000 víctimas integrantes y militantes de la UP a partir de 1984 y durante más de veinte años (Corte IDH, 2023).

muros no podían resguardarlos del todo. Las amenazas se colaban por las fisuras: como la pintada “Por cada sicario muerto, cuatro hijos de papi”, o cuando Pablo Escobar financió una huelga en el club debido a que no lo admitieron como socio. La voz en off de Marta expone la imposibilidad de desconocer lo que pasaba y cómo ello marcó a diferentes generaciones, a pesar de los intentos de evasiva o negación.

Pero esto lo logra involucrándose personalmente e invitando a otros a hacerlo, sin acusaciones moralizantes. En sus propias palabras:

Me parecía muy importante que ese relato fuera en primera persona, pero algo que consideraba más importante era que yo debía personalizarme y responsabilizarme de lo que decía. No señalar con el dedo, sino ponerme allí, poner mi voz. Pienso que una de las condiciones particulares de una voz es exponerse en la misma medida en que expones a los otros. En este caso, los otros eran mi familia, pero también una élite y también una guerra que le ataña a todo el país (Hincapié Uribe, citada en Rojas, 2024, p. 143)

En la película *El árbol de Matías*, de Pilar Perdomo (2020), la sala de su casa y el viaje a la finca donde vivieron su padre y sus abuelos paternos son los principales escenarios de transmisión de memorias. El punto de arranque de este documental es cuando Matías, su hijo, le pregunta a Pilar por qué su abuelo no tuvo papá. De ahí parte el siguiente cuestionamiento: “¿Cómo se le explica a un hijo el horror de las armas, de la guerra?”. Este interrogante detona la necesidad de “hacer un traspaso responsable de memoria”, por muy doloroso que sea. Matías, en una ocasión, amenazó a un compañero de escuela con matarlo. Aunque lo hiciera en tono de “juego”, este episodio desconcertó profundamente a la directora, quien se sintió impulsada a revisar aún más su biografía familiar con el propósito de cuestionar y desnaturalizar tanto las amenazas como otras experiencias no menos difíciles de afrontar en su rol de madre. Si bien el documental no expone en su totalidad el diálogo de aquel momento, Pilar decidió, durante el proceso de montaje, conservar únicamente la alusión a la situación. Atendiendo a la solicitud de su hijo, evitó desarrollar la secuencia completa, pues él sentía vergüenza de que ese pasaje quedara registrado en la película.

A raíz de esos sucesos, Pilar busca revisar los hechos de violencia vinculados a los hombres de su familia. La pregunta por sus antepasados los impulsa a ella y a su hijo fuera del ámbito doméstico, para

seguir los pasos del abuelo asesinado en el período de La Violencia.⁹ Pero esta pregunta sobre las figuras ausentes y los silencios intrafamiliares tiene varias aristas y niveles, pues no solo remite al pasado, sino al presente. La película muestra a un padre que por mucho tiempo no nombró a su progenitor asesinado; a un sobrino (hijo de su prima) reclutado como parte de bandas criminales y preso; y a un hijo que, junto a su madre, busca las ramas de un árbol genealógico amputado por la guerra.

Pilar decide usar la animación para presentar a los personajes ausentes o controvertidos, como el hijo de su prima, que formó parte de un grupo paramilitar. Para proteger la imagen del joven se acude al recurso de la animación y, por medio de la voz en off de la entrevista, entendemos las razones para pertenecer a un grupo al margen de la ley y se dimensiona el complejo escenario donde se desenvuelve. En una animación 2D se muestra un tenebroso árbol con un cuervo que simboliza el universo oscuro que él habita y del cual es difícil salir. Deja abierta la pregunta por la vulnerabilidad de los jóvenes, y el rol de la educación y la familia para que la guerra o la delincuencia no sean sus opciones de vida.

La documentalista relata que, a partir del largo proceso para la realización de este documental, logró que su familia por primera vez se sentara a hablar del asesinato de su abuelo. Luego de la película, incluso, el padre de Pilar hizo un espacio en la casa para colgar la ampliación de la única foto que conserva de su progenitor. De este modo, “se le hizo un lugar al duelo familiar que nunca se había hecho” (entrevista personal). En este sentido, para Renov, “las películas pueden funcionar como una obra de duelo tanto para el artista como para una comunidad de otros que comparten la experiencia de la perdida” (2004, p. 128; traducción propia).

A través del registro con sus cámaras caseras, a modo *Making of*, Pilar y su hijo muestran la importancia de conocer el pasado, y

⁹ La Violencia, con mayúscula, se utiliza para denominar el período histórico comprendido entre 1946 y 1958. Abarca muchas y variadas formas de violencia: políticas, sociales, económicas y religiosas. A todas ellas las unifica el hecho de que fueron impulsadas por los respectivos Gobiernos de la época. La delimitación de este período, no obstante, es motivo de controversia y varía según la perspectiva histórico-política (Comisión de la Verdad, s. f.).

restaurar el legado familiar. Ambos son realizadores y personajes de esta historia. En la secuencia final se vuelve a la metáfora del árbol y la acción de sembrar para volver a la vida. En este ritual en medio de las plantas, madre e hijo dialogan sobre qué sería lo mejor para Colombia. De este modo, visualizan la importancia de la educación y transmisión de memorias responsables a nivel intergeneracional. El árbol de Matías, al fortalecer sus raíces, puede volver a brotar.

Gisela Restrepo (2020), en su película *Bajo el silencio y la tierra*, retrata la búsqueda de su tía Martha Gisela, militante del Movimiento 19 de abril (M-19), desaparecida por el Ejército Nacional de Colombia en el Chocó en 1981. El escenario de esta obra se expande, pues es una historia contada desde el exilio, o la “Colombia fuera de Colombia”. Cuando cumple diecinueve años, la misma edad que tenía su tía cuando fue asesinada y desaparecida, se pregunta: “¿Cómo recordar a alguien que no has conocido?”. Una foto de su tía, tomada por su padre, funciona como un espejo en el que puede reflejarse y hacer preguntas. Se fotografía con ella, buscando un parecido que las conecte, además de compartir el mismo nombre. Este trabajo de indagación impulsa primera conversaciones con sus padres exiliados en Francia y, luego, su travesía en Colombia.

La representación de la muerte, vinculada al proceso de duelo, se entiende como la irrupción de un vacío en el orden de lo “real”, un ámbito que excede toda posibilidad de simbolización. Dicho vacío funciona como un agujero que moviliza al significante, el cual interviene para colmar esa ausencia y, en consecuencia, mitigar el sufrimiento. A partir de ello, se hace más claro comprender por qué la representación de la muerte en determinadas producciones cinematográficas y audiovisuales recientes puede configurarse como una práctica a la vez pública, autobiográfica o incluso psicotráumática. En este sentido, el trabajo de duelo en el cine y el video suele articularse a través de una conjunción entre la palabra -ya sea mediante la primera persona, la voz en off o los testimonios obtenidos en entrevistas- y la imagen -a menudo expresada como reliquias del pasado o evocaciones de la memoria-, cuyo valor simbólico depende de la organización general alcanzada en el proceso de edición (Renov, 2004, p. 125).

Tramitar duelos y afectaciones generacionales en el exilio agrega un componente de dificultad, por la distancia y la falta de contacto de forma natural y cotidiana con los lugares en los que sucedieron los hechos a elaborar. Al momento de retornar a Colombia, Gisela dialoga con su abuela, con personas que conocieron a su tía en el colegio o durante su militancia barrial en Siloé (Cali), y activistas de derechos humanos, quienes la acompañan en la reconstrucción de su historia. Gisela busca el cuerpo de su tía con un integrante de la fundación ¡Hasta Encontrarlos!¹⁰ Este momento coincide con la firma del Acuerdo de Paz, que en cierto modo permite ciertas condiciones de seguridad para viajar. Sin embargo, en la práctica, el conflicto armado sigue vivo en esa zona del país y la directora desiste de ir a algunas campañas porque el miedo se apodera de ella, como hija de exguerrilleros, sobreviviente y extranjera.

La imaginación ocupa un lugar central en esta película, como cuando Gisela evoca el lugar donde podría estar enterrado el cuerpo de su tía. En la infancia, incluso, fantaseaba sin querer sobre “¿qué pasaría si ella o su hermano desaparecían?”. La directora confiesa en la película que las circunstancias de la muerte de su tía comenzaron a atormentarla (entrevista personal). Este hecho inconcluso y doloroso la llevó a tomar la decisión de hacer este viaje cinematográfico, acompañada de su padre y con el apoyo de importantes personajes secundarios, como su abuela y su madre. Gisela revive, reconoce y se conecta con esta figura ausente. Ella piensa que desde el vientre de su madre se alimentó de los dolores familiares,¹¹ ya que su mamá estaba embarazada de ella cuando acaeció la toma guerrillera y la retoma militar del Palacio de Justicia (1985) y se multiplicaron los asesinatos de otros compañeros de militancia en el M-19: “Yo no me imagino la emoción que mi mamá estaba viviendo a los siete meses de yo estar ahí, entonces yo me pregunté si hay unas cosas que a veces también se transmiten desde ahí...” (entrevista personal).

¹⁰ Comité de Familiares de Detenidos Desaparecidos Hasta Encontrarlos. <https://hastaencontrarlos.org/>.

¹¹ “Un estudio en Inglaterra observó que los problemas emocionales y de conducta de un niño se duplican cuando sus madres habían sufrido ansiedad durante el embarazo” (Wolynn, 2016, p. 44).

La historia avanza por medio de fotografías familiares, por ejemplo, las del matrimonio de sus padres en la cárcel y el audio de ese evento; también hay imágenes de la guerra como contexto, dibujos de la realizadora que grafican una bitácora del proceso, material visual y periodístico del M-19 y cartas de sus padres. En una de ellas, el padre le explica por qué le pusieron el nombre de su hermana, y que ese nombre lo tiene que llevar con valentía y no con una carga negativa. En la entrevista, la directora aclaró que no quiso trabajar sobre el origen y la historia del M-19, ni para hundirlos ni para enaltecerlos. El centro del documental es la desaparición forzada y lo que significa para los familiares cargar con un dolor eterno por la incertidumbre y la falta de los rituales de luto asociados a la muerte.

Una secuencia potente es cuando a pesar de las expectativas de encontrar el cuerpo de su tía en una fosa común en medio de la selva, los cuerpos no aparecen. En ese momento, nos trasladamos a la mente de Gisela. El audio ambiente desaparece y las voces se distorsionan generando un instante sensorial, como un estado de limbo. “Esa multidimensión sonora, no solo es una dimensión informativa, no es causal; el sonido tiene una espectralidad, un matiz, un sustrato y una arenilla” (Juana Schlenker Monsalve, citada en Gaviria y Martínez, 2025, p. 144). El espectador es testigo del *shock* en tiempo presente. Sin embargo, la lección es clara, lo importante es llegar lo más cerca posible a donde pudo haber estado la tía, agotar todas las acciones que estén en sus manos, pues “buscar es encontrar otras historias y algunas respuestas” (los cuerpos de los guerrilleros probablemente fueron movidos de la fosa original) (entrevista personal). Entre estas otras historias, está la de una comunidad afro que habita el territorio donde está ubicada la fosa exhumada y que también ha sido afectada por el conflicto armado. La comunidad, en solidaridad con la búsqueda, hace un ritual colectivo para conmemorar a su tía Gisela, a pesar de no haberla conocido.

Esta película transita espacios íntimos y el retorno a un país asociado al pasado de sus antecesores; un lugar físico concreto que, al mismo tiempo, es un espacio imaginado por la realizadora y recordado por sus padres. Por ello mismo, el desplazamiento físico pasa a ser metáfora de un movimiento interior, de un viaje hacia el autoconocimiento (Lagos, 2011).

En estos documentales se puede apreciar el “tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1966), donde los recuerdos subjetivos de los realizadores se articulan con dimensiones complejas y dolorosas de la historia colombiana a través de diferentes recursos como la voz en off. En este sentido, un elemento común que los atraviesa a todos es la pregunta sobre cómo el relato personal puede hablar de un contexto o problema específico más allá de sí mismos o de sus familias.

Los objetos y los archivos como dispositivos de memoria

En varias de las películas analizadas, algunos recursos simbólicos funcionan como dispositivos que enlazan narrativas memoriales entre espacios y generaciones. Con estos recursos, nos referimos a objetos y archivos familiares e históricos que son vestigios de experiencias pasadas y, además, pueden funcionar como símbolos portadores de nuevas significaciones en contextos diferentes al de su creación. En el caso de *Bajo el silencio y la tierra*, en el exilio de sus padres, Gisela busca huellas de un pasado desconocido por medio de los objetos, cartas, periódicos y fotos en aquella caja que salvaguarda la memoria del país natal de sus padres; y, como lo mostraremos más adelante en otras obras, las imágenes de archivo y la carga afectiva de los objetos desinhiben recuerdos reprimidos y se transforman en vehículo social de discursos silenciados y de (des)montajes autobiográficos.

La película *Del otro lado*, de Iván Guarnizo (2021), es un documental autobiográfico que sigue a dos hermanos que intentan reconstruir la experiencia vivida por su madre cuando fue secuestrada por las FARC-EP. La hoja de ruta y el dispositivo narrativo es el *diario de vida* que ella escribió durante su detención, donde registra con cariño a Güerima, uno de sus captores, quien la cuidó durante el cautiverio. Este objeto, con posterioridad al fallecimiento de su madre, se convierte en el dispositivo narrativo, en un mapa para desandar los pasos del secuestro y reflexionar sobre la posibilidad del perdón y la reconciliación mientras buscan al excombatiente que cuidó a su madre. El viaje narrativo inicia con el Acuerdo de Paz del año 2016, que impulsa a Iván a encontrar a

Güerima, firmante de paz ya desmovilizado. Este impulso, según Iván, “es un deseo emocional característico de los cineastas de querer resolver algo a través de la imagen” (entrevista personal). En este caso, busca “estar” en el lugar exacto que ella habitó durante veinte meses.

De manera semejante a otras películas autobiográficas, el espacio doméstico y el viaje al lugar de los hechos son los escenarios privilegiados para la elaboración de memorias. La voz en off de Iván revela el sufrimiento de la familia por la incertidumbre del paradero de la madre y el miedo constante a que la mataran, temor que desapareció el día de su liberación. Una secuencia del documental muestra a la familia reunida alrededor de una mesa durante la cena, donde el sobrino pregunta sobre el secuestro de su abuela. Cada uno da sus opiniones, las respuestas son empáticas y le explican que estar secuestrada es un tipo de tortura. A su vez, reconocen que los responsables también son víctimas, debido a la ausencia del Estado. Sin embargo, le dicen que no están obligados a perdonar.

Otra escena íntima familiar visualiza cuando el hermano del director, acostado con su hijo en una hamaca, responde la pregunta del niño sobre el secuestro de la abuela. El padre le habla de la incertidumbre que vivieron, sin saber si estaba viva o muerta, y cómo cada uno vivió esa ausencia de forma diferente. Cuando el niño se entera de que su padre y el tío Iván irán a la selva a recorrer el territorio donde estuvo su abuela, manifiesta sentir miedo pues no quiere que les ocurra algo similar. Con este pequeño gesto, muestra cómo los miedos se pueden transmitir de una generación a otra. Iván considera que el proceso de la película les permitió sanar a tres generaciones, pues “es mucho mejor enfrentar el dolor en compañía que en soledad” (entrevista personal).

Durante la filmación, la cámara acompaña de forma estática y respetuosa a los personajes, componiéndolos en sus propios espacios. La lluvia y la ciudad acompañan la lectura del diario de su madre, mientras el realizador intenta entender la figura de su secuestrador y el vínculo entre él y su progenitora cautiva. La madre cuenta que el joven guerrillero fundió unas balas para hacerle una aguja de tejer y ella le hizo un portafusil en croché. “Ellos empezaron a tejer un

vínculo que derritió la guerra” (entrevista personal). Iván cuenta que esta analogía la asoció a un libro del escritor Fernando Vallejo, donde dice que “los colombianos transformaron el machete, un objeto de trabajo y de vida, para cultivar y limpiar terrenos, en un objeto de muerte”. Su madre y Güerima, en cambio, hicieron lo contrario: “Transformaron el objeto de muerte por excelencia, las balas, en un objeto de vida y de creación” (entrevista personal).

Iván habla de esas relaciones de cuidado (extra)ordinarias que se dieron bajo parámetros dolorosos, asociados a la lógica de la guerra. En sus propias palabras:

Güerima era un muchacho que entró a los trece años a la guerrilla. En el año 2011 pidió permiso para ir a ver a su mamá a quien no había visto desde el año 1996. Cuando llegó le dijeron que había muerto hacía dos semanas. Esto intensificó la relación con la otra figura materna que le quedaba: mi mamá era como su segunda madre (entrevista personal).

La aguja de croché es un objeto importante en este filme. Ella es pensada por sus hijos como un dispositivo para reflexionar acerca de la relación de afecto y cuidado que tejieron Güerima y su madre durante el secuestro, y la posibilidad del perdón. Un vínculo que Iván continuó luego de conocerlo, como parte de un proceso de reparación: “El perdón es algo personal e íntimo, no puede decretarse” (entrevista personal). La película, en este sentido, funciona como vehículo pedagógico de las pasiones. Permite poner en escena las distintas emociones que atraviesan los personajes (odio, rabia, resentimiento, alegría, tristeza, miedo) y cómo ellas son significadas y transformadas durante este viaje narrativo.

Otra película donde los objetos y los archivos familiares son dispositivos de memoria es *El rojo más puro*, de Yira Plaza (2023). La directora, hija de un líder social sobreviviente de la Unión Patriótica (UP), reflexiona junto a su padre y su madre sobre la militancia de izquierda. El hogar como escenario de enunciación permite hablar de eventos complejos de la historia colombiana, como lo que hoy ya fue reconocido como el genocidio de la UP. En la casa familiar de Yira, un libro en la biblioteca resulta ser en realidad una caja para esconder un arma. En una familia donde las amenazas estaban naturalizadas,

poseer un arma para defensa personal se consideraba habitual. Sin embargo, Yira cuestiona que un objeto de este tipo habitara un espacio doméstico. Se usan álbumes familiares con fotos de celebraciones y viajes, pero entre estos recuerdos también hay imágenes del padre como activista social, funerales y panfletos de la época. Ellos contextualizan cómo esta familia se encontraba profundamente comprometida con los conflictos del país.

El material de archivo histórico es un recurso muy importante en este documental, “no como un depósito fijo de memoria, sino como una “masa madre” viva, capaz de crecer y transformarse infinitamente al entrar en contacto con diversas sensibilidades” (Archivo Shub, 2025, p. 87). Se muestran imágenes de movilizaciones sociales, que se confunden con los multitudinarios funerales de integrantes del grupo político de la UP. El asesinato de compañeros, amigos y líderes políticos se multiplica, mientras la voz de la directora recuerda esos rostros a los que les arrebataron sus sueños y esperanzas. A Yira esta imagen “le duele, como si hubiese estado ahí”. Esta herida abierta es el motor para hacer la película y mostrar el daño generacional que se ha transmitido. La directora expone las violaciones a los derechos humanos en contra de los miembros de la UP desde los años ochenta, cuyo pacto con el Gobierno colombiano fracasó, mientras las FARC-EP, que habían prometido iniciar una vida política, volvieron a las armas.

Los films examinados en este artículo (que forman parte de un corpus más amplio), funcionan como caleidoscopios de distintas formas de violencia que han marcado a diversas generaciones: teatralizándola, interrogándola, resistiéndola y, según muestra este último caso, intentando organizarla en el álbum de recuerdos de una nación fragmentada (Luna, 2025).

Yira Plaza se permite reflexionar acerca de los ideales de sus padres, los movimientos sociales y políticos, a través de imágenes y música de la Unión Soviética. Se reivindican las utopías, como si fuera un sueño de otro mundo, pero también la directora se atreve a cuestionar el espíritu de mártir de su padre y de la izquierda colombiana, donde participó y no le gustó el sectarismo, ya que todos los grupos pretendían ser “el rojo más puro”. Estos puntos le dan una gran particularidad a la película, ya que hay profundas capas de reflexión que ayudan a

entender los matices de un sector político amenazado y perseguido en Colombia.

Otro caso particular entre estas películas autobiográficas son las obras de la directora Daniela Abad. En 2015 realizó su opera prima *Carta a una sombra*, centrada en la figura de su abuelo paterno, Héctor Abad Gómez, médico, profesor de la Universidad de Antioquia y defensor de derechos humanos, asesinado en la vía pública por razones políticas. Tres años después, en 2018, presentó *The Smiling Lombana*, un documental sobre su abuelo materno, Tito Lombana, artista vinculado a actividades ilícitas.

La primera película se inspira en el libro *El olvido que seremos* (Héctor Abad Faciolince, 2006) escrito por el padre de la directora y protagonista del documental. Su padre sentía que la familia no hablaba de lo que ocurrió, por el dolor y el terror que generó su asesinato. Al leerlo, Daniela sintió que, por primera vez, comprendía cómo había sido su abuelo y la historia de violencia en Colombia desde los años 40. El registro del documental es intimista y respetuoso; refleja la confianza que el protagonista y su familia sienten al tener a la nieta detrás de cámara. Por primera vez, se reúnen para hablar de temas dolorosos que habían evitado durante mucho tiempo. Conversan sobre el último momento en el que vieron con vida a Héctor Abad y la trágica muerte de una de sus hijas. También discuten las hipótesis acerca de los posibles asesinos, aunque aún desconocen quién dio la orden.

En estas puestas en escena hay momentos de alivio dramático, como cuando escuchan las cartas habladas que su padre les enviaba durante sus viajes. Daniela comenta que, después de leer el libro, se sumergió en este archivo sonoro de las cartas habladas y los programas de radio que su abuelo había hecho tras jubilarse: *Pensando en voz alta* y *Una voz libre*. Para la directora, este material es uno de los más valiosos del documental, ya que “la voz de su abuelo lo resucita” y provoca emociones profundas entre los personajes (entrevista personal).

El documental también se nutre de material de prensa que destaca el protagonismo de Héctor Abad Gómez en la esfera pública antioqueña. Además, incluye archivos históricos que contextualizan el conflicto colombiano, mostrando protestas por las personas desaparecidas, el genocidio de la Unión Patriótica y funerales de figuras

públicas de la vida política del país. No obstante, el clímax de esta reconstrucción son las imágenes de archivo transmitidas por la televisión mostrando a Héctor Abad Gómez en el suelo, tras haber sido acribillado. El protagonista del documental está en *shock*, sosteniendo la mano de su padre, mientras su madre llora desconsoladamente a su lado. Esta transmisión pública nos convierte en testigos del momento más íntimo y doloroso de la familia Abad Faciolince.

En 2018 Daniela realiza otra película, esta vez centrada en su abuelo materno, Tito Lombana, un personaje excéntrico, que se vinculó a actividades ilícitas y estuvo preso en Estados Unidos. En *Carta a una sombra* examina la figura de un héroe nacional, mientras que en el segundo filme profundiza en la figura del antihéroe. En esta ocasión, la voz de Daniela es prominente, encarnada, convirtiéndose en la guía del tejido narrativo y la biografía familiar. Ella reflexiona sobre un tema que ha marcado su vida y la de su familia materna: la misteriosa figura de su abuelo Tito. Su presencia, desde niña, estuvo rodeada de secretos y la prohibición de hablar de él en el hogar. Solo su tía se aventuraba a visitarlo, mientras su madre y abuela parecían mantener una distancia radical. A pesar de ello, su madre les mostraba a Daniela y a su hermano videos familiares donde Tito cobraba vida: un hombre paradójico, bello, multifacético, con talento artístico. Para Daniela, estas imágenes eran una ventana hacia el personaje enigmático de su abuelo.

El recuerdo del último encuentro con él durante su infancia resonaba vívidamente en su memoria. Recibió un sobre repleto de dólares de manos de su abuelo, un gesto que la hizo sentirse como una auténtica millonaria. Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en su percepción sobre Tito. En retrospectiva, sintió que tenía una historia fascinante y un personaje singular por explorar. Decide entonces emprender la creación de un cortometraje de ficción. Este arranque cautivador da paso a una travesía en busca de testigos directos de la vida de Tito, empezando por los hermanos de su abuelo. Durante la investigación, entrevista a diferentes integrantes de su familia, de manera presencial y por *Skype*. Con cada conversación se van revelando verdades incómodas: su abuelo estaba inmerso en el mundo del narcotráfico, había dejado una estela de dolor en la vida de su abuela y su comportamiento había sido poco ejemplar.

Esta revelación la sacude, pues empieza a entender que su abuelo era un ser ambiguo, cuya personalidad se desdibuja en los límites entre lo moral y lo inmoral. Enfrentada a la encrucijada entre su pasión por la verdad y el temor a las repercusiones familiares, Daniela toma una decisión valiente: convertir su búsqueda en un largometraje documental (entrevista personal). Con el tesoro del material de archivo en sus manos, en formatos nostálgicos en súper 8 y 16 milímetros, se dispone a dar voz a la historia oculta de su parentela materna.

Sin embargo, el camino hacia la realización de su proyecto está plagado de obstáculos. La resistencia de su familia materna se manifiesta como un muro infranqueable, lleno de desdén y desinterés. A pesar de la negativa de la madre a participar en la película, le concede el acceso a los archivos familiares, un gesto que se convierte en un acto de confianza. La abuela, pieza crucial en este rompecabezas emocional, limita su presencia en pantalla al archivo familiar y a su voz, con la estricta prohibición de grabarla en el presente. El cuñado de Tito también arroja luz sobre la compleja personalidad al describirlo como un “don Giovanni”, seductor y encantador, pero incapaz de amar verdaderamente, quien despreciaba su origen y a su país, siempre en busca de grandeza y riqueza.

Los testimonios de los tíos abuelos (hermanos de Tito) y la tía (hermana de su madre), se tornan vehículos fundamentales para la reconstrucción de un personaje familiar difícil de asir. El material de archivo de prensa se convierte en una herramienta poderosa para desentrañar el vínculo de Tito con un cartel, revelando la verdad detrás de la fachada de un brillante artista de clase alta en Medellín. Las entrevistas con los abogados en Estados Unidos ofrecen una perspectiva aún más sombría, revelando el tiempo que Tito pasó tras las rejas por liderar una de las redes de tráfico de drogas más poderosas de la época.

Con su trabajo documental, Daniela reconstruye la trayectoria de sus antepasados y ofrece una cavilación sobre diferentes experiencias violentas y las huellas en distintas generaciones. En esta búsqueda, también debió enfrentarse a prejuicios, a través de algunos comentarios que insinuaban una supuesta conexión de su familia con el narcotráfico. Eso le hizo pensar sobre las posibles repercusiones de su proyecto y la vulnerabilidad de aquellos que, como los hijos de responsables de la guerra, se enfrentan al escrutinio público. A medida

que se cierran los arcos narrativos de los personajes, la película culmina dejando al espectador con una reflexión profunda sobre el legado familiar y el camino que uno elige desempeñar en su propia historia.

Por su parte, en el mediometraje *El último comandante de los Quintines*, de Eliseth Libertad Peña Quistial (2018), el archivo histórico y familiar también ocupa un lugar central en la narrativa autobiográfica. En ella, la directora se plantea interrogantes sobre lo que implica ser hija de un excomandante guerrillero del Quintín Lame y su herencia indígena. El documental presenta de manera sucinta el contexto de los procesos y acuerdos de paz en Colombia en la década del 90, la dejación de armas de esta guerrilla, su participación en la Asamblea Constituyente de 1991 y las tensiones entre las prácticas del Quintín Lame y la cosmovisión indígena de ese entonces.

Eliseth relata en la entrevista que hubo diversos momentos de su vida que la marcaron y la inspiraron para hacer este filme. El primer evento ocurrió cuando era niña y en la madrugada estaba preparándose para ir a la escuela. Prende la radio, escucha el nombre de su padre y que lo habían detenido. El segundo evento es cuando tenía seis años y fueron a ver a su padre a la cárcel. Este momento lo reconstruye a través de las memorias de sus hermanas mayores y de una imagen que le quedó grabada, cuando su hermano se aferraba a los barrotes para no separarse del papá.

El tercer momento fue a los once años, y en la escuela les pidieron fotos familiares. Al buscarlas, se encuentra con la imagen de sus padres con armas y, por primera vez, se pregunta: “¿Qué pasó con ellos en la juventud?”. El cuarto momento es cuando, siendo ya adolescente, quiere participar en un concurso de pintura con la temática de la paz. El mejor cuadro saldría en el periódico. Hizo un dibujo donde retrataba a los guerrilleros, una profesora lo vio y la increpó, diciéndole que los guerrilleros tenían la culpa de todo lo que estaba pasando en Colombia. Ella se quedó pensando y se preguntó si sus padres “tenían que ver con esa culpa nacional” (entrevista personal).

En la película, con su voz en off, la directora invita a los espectadores a su hogar, donde hace un ejercicio de memoria con su padre, revisando fotografías y archivos de prensa. Aparecen imágenes de familiares, mezcladas con otras de entrenamientos militares. El álbum familiar, al ponerlo en escena, se convierte en un documento histórico,

parte de la narrativa política nacional. De este modo, lo personal se hace político, cuando se colectiviza lo íntimo a través de la exploración de los marcos sociales de las memorias materiales (Larios, 2024)

Eliseth considera que el interés por tocar las fibras familiares viene desde que estuvo en el vientre de su madre, momento que coincide con la firma del acuerdo de paz de 1991. Luego de este, sus padres dejan las armas y se reinsertan en la vida civil y nace la directora, bautizada con su segundo nombre: Libertad. Su nombre marca un antes y después en el destino de su familia. El deseo por conocer el pasado y querer entender su legado, también se vincula a la pregunta sobre su propia identidad. Eliseth cuenta en la entrevista que nacer en la ciudad y en un hospital, lejos de las tradiciones de su comunidad, hicieron que le costara definirse. Además, fue a un colegio religioso donde la discriminaron por tener rasgos indígenas. Por otro lado, cuando iba a su comunidad indígena era cuestionada por no haber crecido en el territorio y no hablar la lengua propia.

Las imágenes fotográficas y los recuerdos intersubjetivos se ponen en diálogo desde el presente, revisitando experiencias pasadas que han marcado su propia vida y la de sus familiares. En la entrevista, la directora confiesa que el conflicto armado los sigue afectando y traspasa a diversas generaciones. Hace poco asesinaron a su prima, una lideresa gobernadora del resguardo indígena de La Laguna en Caldono, Cauca. Siente que su narrativa, sin embargo, adeuda contar la lucha de las mujeres indígenas y la de su madre, que no tuvo una participación protagónica en este mediometraje, a pesar de estar presente en algunas secuencias de la película. En este sentido, muestra cómo no solo los archivos son de naturaleza horadada, sino también las memorias que construimos con base en estos dispositivos, que seleccionan unos elementos y apartan otros.

Las seis cineastas e Iván Guarnizo resaltan la necesidad de volver a los archivos familiares, en especial a los diarios personales, los álbumes fotográficos y a la correspondencia, para recuperar, ordenar y entender el pasado, encontrar respuestas que otros medios no les habían dado y darle un sentido propio a la historia personal, familiar y nacional en el presente. El archivo emerge como respuesta a vacíos de información en los recuerdos subjetivos y en los relatos transmitidos.

No obstante, como sabemos, la propiedad de los archivos es lagunar, y de naturaleza incompleta. Son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de “autos de fe” (actos de la inquisición) (Didi-Huberman, 2006). Los archivos funcionan, así, como dispositivos creativos para el montaje y desmontaje de narrativas memoriales y la construcción de autobiografías. Por un lado, son presencia de algo ausente y, por otro, precisan de un trabajo de activación e interpretación presente.

Para resquebrajar los silencios o la ausencia de información sobre ciertos temas o figuras, los realizadores no solo se remiten al archivo, sino que también producen nuevos documentos y registros *haciendo lugar* a la transmisión inter y transgeneracional. Es decir, crean nuevos escenarios para escuchar y tomar la palabra en espacios de diálogo que no se habían abierto con anterioridad. Los registros escritos (diarios, cartas...) y audiovisuales (vídeos, archivos sonoros...) se utilizan como dispositivos de recuerdo y tramitación del dolor. Incluso, en algunos casos (como las películas *El árbol de Matías* o *Del otro lado*), están orientados a cumplir una función de transmisión responsable de memorias a la tercera generación.

Conclusiones

En este texto analizamos cómo jóvenes cineastas colombianos han reconstruido sus propias biografías, tocadas por el conflicto armado, por medio de la narrativa audiovisual. Sus obras les han permitido visualizar, entre otros temas, cómo el conflicto ha permeado subjetividades y estructuras familiares. Las huellas de diversos sucesos de violencia funcionan en estas obras como índices a partir de los cuales se montan y desmontan narrativas autobiográficas que se entrelazan con eventos de la historia colombiana. En términos de Ricoeur, estas obras “hacen memoria”, pues en ellas se distingue:

[...] el desdoblamiento entre la memoria como tal y la reminiscencia, entre la simple presencia de un recuerdo en la mente al evocarlo espontáneamente, y su búsqueda más o menos laboriosa y fructífera, que nos permite enfocar la marca de la anterioridad -el *protéron*- la cosa pasada [...] Aquí es donde el segundo vocablo para la memoria -*anámnesis*- entra en juego: el recuerdo de la cosa no se da siempre ni frecuentemente, es necesario buscarlo [...] (Ricoeur, 2000, p. 732).

Las seis directoras y el director de estos documentales se posicionan como sujetos implicados y responsables en la búsqueda, elaboración y transmisión de memorias entre diferentes generaciones. El historiador Yosef Yerushalmi (1989) afirma que para poder hablar propiamente de memoria, siempre tiene que haber una generación que transmite lo que sucedió, y otra que lo recibe y lo retransmite a la siguiente. Es decir, la memoria implica voluntad, tiempo y se mide en generaciones. En las películas analizadas, desde distintos ángulos, se abre una reflexión sobre la transmisión inter y transgeneracional. Pilar Perdomo, incluso, menciona de manera explícita su intención de trabajar en una “transmisión responsable”, que permita la construcción de marcos simbólicos para leer lo acontecido por parte de las nuevas generaciones.

En las entrevistas, mencionan que sus obras revisan y reconstruyen de diversas maneras lo que les fue transmitido, no solo de forma verbal, sino también a partir de silencios y tabúes. Algunos de los cineastas, incluso, vuelven a los recuerdos de infancia para mostrar cómo ellos pueden encubrir situaciones no resueltas en el presente, o para evidenciar de qué manera los miedos y silencios son también dispositivos de memoria que han incidido en la interiorización de sucesos violentos a través de la censura y la autocensura (por ejemplo, en *Las razones del lobo*).

Los vacíos en el conocimiento, pero sobre todo en la comunicación y la comprensión de lo sucedido, son huellas que quieren ser desentrañadas y reinterpretadas. Este trabajo de elaboración se relaciona con la búsqueda de la propia identidad de los creadores y el montaje de imágenes en un nuevo contexto de enunciación signado por el post-Acuerdo de Paz en Colombia. Iván Guarnizo comenta en la entrevista que, para él, todo recuerdo tiene una dimensión de ficción y fantasía. La ficción es un método, permite hacer comprensible en términos emocionales lo que nos es difícil de entender de manera lógica. Es difícil comprender la guerra si no es dramáticamente, en una serie de actos donde hay transformación. Pero la imaginación se ancla en objetos y archivos de distinto tipo, los cuales ocupan un rol central en estas obras autobiográficas. La distinción entre los géneros de ficción y no ficción se difumina, en palabras de Guarnizo, de manera similar a como actúa el propio proceso de rememoración.

En varias de estas películas, como *Las razones del lobo*, por ejemplo, sus realizadores hacen que aparezca “la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa” (Didi-Huberman, 2008, p. 76). De este modo, se hace de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión. Las películas son el reflejo de procesos memoriales inacabados, de vacíos en el recuerdo que se elaboran con la imagen, y que conectan y le dan sentido a ese pasado en circunstancias nuevas.

En las entrevistas, las realizadoras y el realizador destacan también la importancia de los debates suscitados a raíz de la proyección de sus obras. Si bien en muchos casos señalan que las hicieron como una forma de autorreparación y elaboración de su propio legado, también mencionan su sorpresa por el efecto que la película ha tenido en diversos espacios públicos. En ellos se genera un mecanismo de identificación entre las historias del realizador y las de su público, que hace posible que esa película relate las experiencias del “yo”, pero también del “nosotros”. Es decir, el cine produce un espacio común para movilizar conjuntamente emociones y reflexiones derivadas del encuentro de múltiples experiencias del conflicto, haciendo una (re)configuración estética y política de las memorias.

Las películas aquí reseñadas, entendidas como “trabajo de memoria” (Ricoeur, 2000), se localizan en el espacio íntimo y nos permiten percibir de qué manera esos ámbitos, que comúnmente tienden a ser considerados como seguros, fueron atravesados por distintas formas de violencias externas y, a la vez, interiorizadas. En algunas de ellas, inclusive, se realizan prácticas de luto, duelo colectivo y extensivo en torno a los ausentes (por ejemplo, en *El árbol de Matías y Bajo el silencio y la tierra*) y se nos sitúa como testigos de esas pérdidas. En palabras de Marta Hincapié Uribe: “Aunque el cine no pueda cambiar el mundo, sí puede ofrecer nuevas perspectivas y posicionar al espectador de manera distinta frente a la realidad. Este poder de transformación de la mirada es fundamental para generar reflexión y empatía en la audiencia, contribuyendo así a un cambio más profundo en la sociedad” (entrevista personal) □

Referencias

- Abad Lombana, D. (Directora). (2015). *Carta a una sombra*. [Documental]. La Esperanza Producciones.
- Abad Lombana, D. (Directora). (2019). *The Smiling Lombana*. [Documental]. La Esperanza Producciones y Caracol Televisión.
- Archivo Shub. (2025). Juegos de archivo, derivas infinitas. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (35), 87-105. <https://n9.cl/jqja6>.
- Barón, S., Cárdenas J. D. y Gómez B. R. (2024). *Desviaciones de la voz: una aproximación al cine de no ficción colombiano*. Cinemateca de Bogotá; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, Idartes.
- Biblioteca Abierta del Proceso de Paz Colombiano [Bapp]. (s. f.). *Intentos de acuerdo con las FARC-EP*. <https://n9.cl/9qgyu>.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2024). “*¿Qué le digo yo? Ya no se sabía qué dolía más*”. *Daños, afectaciones psicosociales y recursos de afrontamiento en víctimas y sobrevivientes de violencia paramilitar en Colombia*. Imprenta Nacional de Colombia. <https://n9.cl/00zec>.
- Comisión de la Verdad. (2022, junio 28). *Hay futuro si hay verdad. Informe final. Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. <https://www.comisiondelaverdad.co/>.
- Comisión de la Verdad. (s. f.). Las dos olas de La Violencia. *Legado Comisión de la Verdad*. <https://n9.cl/vfive>.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos [IDH]. (2023, enero 30). Colombia es responsable por el exterminio del partido político Unión Patriótica. *Corte IDH CP-09/2023 Español*. <https://n9.cl/nj8rdc>.
- Didi-Huberman, G. (2006). L'Image brûle. En L. Zimmermann (Coord.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (pp. 11-52). Cécile Defaut.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia* (I. Bértolo, Trad.). Antonio Machado Libros.
- Fajardo de la Espriella, E. (2016, agosto 26). Los múltiples intentos de paz en Colombia. *El Heraldo*. <https://n9.cl/bodil>.

- Fischer, M. (1986). Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. En J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 194-232). University of California Press.
- Gaviria, M. y Martínez, D. C. (2025). Escuchar el documental: un diálogo sobre el sonido. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (35), 138-157. <https://n9.cl/jqja6>.
- Gobierno Nacional de Colombia y FARC-EP. (2016, noviembre 12). *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*. <https://n9.cl/r9xd>.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary* (F. Hardy, Ed.). University of California Press.
- Guarnizo, I. (Director). (2021). *Del otro lado*. [Documental]. Salon Indien Films y rtvc Play.
- Hincapié Uribe, M. (Directora). (2022). *Las razones del lobo*. [Documental]. Sandelion Productions.
- Jurado, D. (2020). *Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano. Producción, festivales, historia y creación (1999-2019)*. Aula de Humanidades y Proimágenes Colombia.
- Lagos Labbé, P. (2011). Ecografías del “yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, (24), 60-80. <https://n9.cl/u0pxu>.
- Larios, S. (2024). Dramaturgias de los objetos documentales. *Móin-Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 1(29), 88-104. <https://doi.org/10.5965/2595034701292024088>.
- Lattanzi, M. L. (2011). Nuevas construcciones y desmantelamientos de la memoria en tres documentales de cine autobiográfico argentino, *Aisthesis*, (49), 101-112. <https://n9.cl/rg3bv>.
- Luna, M. (2025). Fricciones de lo real. Performatividad e hibridación en el documental colombiano. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (35), 24-44. <https://n9.cl/jqja6>.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2.^a ed.). Indiana University Press.

- Peña Quistial, E. L. (Directora). (2018). *El último comandante de los Quintines*. [Documental]. Tangara Films y Fundación Universitaria de Popayán.
- Perdomo Munévar, P. (Directora). (2020). *El árbol de Matías*. Medusa Films.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Plaza O'Byrne, Y. (Directora). (2023). *El rojo más puro*. [Documental]. Séptima Films.
- Ramírez, V. (2016). Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* [Reseña bibliográfica]. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70070>.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Restrepo Triviño, G. (Directora). (2020). *Bajo el silencio y la tierra*. [Documental]. Gisela Restrepo Triviño.
- Ricciarelli, C. (2010). *El cine documental según Patricio Guzmán*. Ediciones Fidocs.
- Ricœur, P. (2000). Histoire et mémoire: l'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55(4), 731-747. <https://n9.cl/dgxve>.
- Rojas, B. (2024). Resonancias de la voz: cuerpo, materialidad, huella y performatividad. En S. Barón, J. D. Cárdenas y B. R. Gómez (Eds.), *Desviaciones de la voz: una aproximación al cine de no ficción colombiano* (pp. 139-160). Cinemateca de Bogotá; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, Idartes.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Standford University Press.
- Silva Rodríguez, M. (2013). Pedro Adrián Zuluaga: “La revolución del documental contemporáneo es el paso de ser representados a autorrepresentarnos”. *Nexus: Revista de Comunicación Social*, (13), 202-217. <https://doi.org/10.25100/nc.v1i13.769>.
- Wolynn, M. (2016). *Este dolor no es mío* (A. Pareja Rodríguez, Trad.). Gaia.
- Yerushalmi, Y. (1989). Reflexiones sobre el olvido. En vv. AA., *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Nueva Visión.