



Revista Tesis Psicológica

ISSN: 1909-8391

ISSN: 2422-0450

Fundación Universitaria Los Libertadores

Maldonado Otálora, Jorge Alexander; Velandia Ortiz,
Álvaro Hernando; Socha Hernández, Diana Yulieth
La memoria como capacidad narrativa en los procesos de reconstrucción histórica
Revista Tesis Psicológica, vol. 16, núm. 2, 2021, Enero-Junio, pp. 276-293
Fundación Universitaria Los Libertadores

DOI: <https://doi.org/10.37511/tesis.v16n2a14>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=139072271015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

*Memory as a narrative capacity in the processes of historical reconstruction**

Jorge Alexander Maldonado Otálora**
Álvaro Hernando Velandia Ortiz***
Diana Yulieth Socha Hernández****

- * Proyecto de Investigación “Narrativas para la reconstrucción de la memoria del conflicto armado en Colombia en colaboración con la Fuerza Pública”. Grupo de investigación Códice, Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad Sergio Arboleda. 2019-2020.
- ** Magíster en Educación Universidad de los Andes, Estudiante Doctoral Universidad de Salamanca. Docente de Tiempo Completo Universidad Sergio Arboleda. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9749-3937>
Correspondencia: jorge.maldonado@usa.edu.co
- *** Doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad Universidad Complutense de Madrid. Docente de Tiempo Completo Universidad Sergio Arboleda. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6690-9263>
Correspondencia: alvaro.velandia@usa.edu.co
- **** Magíster en Escrituras Creativas, Universidad Nacional de Colombia. Investigadora externa. <https://orcid.org/0000-0002-6305-938X>
Correspondencia: socha.diana@gmail.com

*La memoria como capacidad narrativa en los procesos de reconstrucción histórica**

Cómo citar este artículo: Maldonado, J.A., Velandia, Á.H. & Socha, D.Y. (2021). La memoria como capacidad narrativa en los procesos de reconstrucción histórica. *Tesis Psicológica*, 16(2), 276-293. <https://doi.org/10.37511/tesis.v16n2a14>

Recibido: junio 25 de 2020

Revisado: junio 30 de 2020

Aprobado: abril 19 de 2021

ABSTRACT

Memory is one of the most complex subjects of human thinking for two main reasons. First, because it defines who we are, our identity, the "we." Second, because we are the only animals that make our memory a story, and from it, we build ourselves. The objective of this article is to show the different communicative scenarios where stories of different types and orders are created in order to be able to associate around those ideas, images, sounds, or stories; without them, the imaginary construction of our society would not exist. In an armed conflict, the first thing that is fractured is memory because the subjects are affected in such a way that their being is torn apart, and thus, their identity suffers. In this case, the characters that are part of this reconstruction are the members of the security forces. For this reason, it is essential to recognize that memory and history are a fabric made up of many threads that build a weave, so when this structure is torn, the only way to continue is to "sew the warp again." It must be reconstructed, and that can only be achieved by taking those threads, wherever they are left, and putting them together again, even in another fabric that replaces what had been lost. We can conclude, then, that literature, film, photography, and music help us to reconstruct those stories, and that is why narrative, in its various forms, becomes the most important channel to continue living after the tragedy.

Keywords: memory, story, narrative, armed conflict, reconstruction.

RESUMEN

La memoria es uno de los temas más complejos del pensamiento humano, y lo es por dos razones principales: 1. Porque define lo que somos, la identidad, el nosotros; 2. Porque somos los únicos animales que hacemos de nuestra memoria un relato y a partir de ella nos construimos. En este artículo se tiene como objetivo evidenciar los diferentes escenarios comunicativos, en donde se crean relatos de diversos tipos y órdenes para podernos asociar alrededor de esas ideas, imágenes, sonidos o historias; sin ellos, la construcción imaginaria de nuestra sociedad no existiría. En un conflicto armado, lo primero que se fractura es la memoria, porque los sujetos son afectados de manera tal que desgarran su ser, y así, su identidad sufre. En este caso, los personajes que hacen parte de esta reconstrucción son los miembros de la fuerza pública. Por esta razón es fundamental reconocer que la memoria y la historia son un tejido conformado por muchos hilos que van construyendo una trama, de manera tal que cuando esa estructura se desgarrar, la única manera de continuar es "cosiendo de nuevo" esa urdimbre. Se debe reconstruir y eso solo se logra tomando esos hilos, donde sea que hayan quedado, y reunirlos de nuevo, incluso en otro tejido que reemplace lo perdido. Podemos concluir entonces, que la literatura, el cine, la fotografía y la música nos ayudan a reconstruir esos relatos y por ello es que la narración, en sus diversas formas, se convierte en el canal más importante para continuar viviendo después de la tragedia.

Palabras clave: memoria, relato, narración, conflicto armado, reconstrucción.

Introducción

El ser humano, en palabras de González (2013), tiene una relación ambigua y conflictiva con su pasado y dicha ambigüedad se enfrenta de muchas maneras. Uno de los caminos posibles y que resulta pertinente para el caso de la reconstrucción de la memoria del conflicto armado en Colombia, es la construcción de narrativas eficientes que permitan el abordaje de los problemas devenidos del conflicto y su superación. Esta resiliencia entendida como la oportunidad de contar la historia del conflicto armado desde diversas miradas por parte de algunos de los sujetos que la vivenciaron, a partir de diferentes estrategias literarias, de ficción y no ficción, teniendo en cuenta la forma de un texto, el uso del lenguaje, el ritmo, el clima, podría favorecer, el reconocimiento de lo que ocurrió durante el conflicto, al tiempo de generar un escenario para redimir a los sujetos (Guerriero, 2014).

Contar las vivencias de la guerra se ha convertido en objetivo principal de muchas narraciones y diferentes lenguajes, pero recuperar y reconstruir la memoria de los actores del conflicto armado, en particular, de los miembros de la fuerza pública y las fuerzas militares, es una oportunidad que se debe aprovechar en beneficio de la superación del conflicto armado que ha vivido, por generaciones, este país. Tal como lo afirma González (2013), “La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de finales del siglo XX” (p. 132). En tal sentido, las redes sociales, los algoritmos súper desarrollados y la emergencia de la tecnología nos ponen en un presente continuo en el que un hecho presente, por nimio que sea, desdibuja o borra un hecho del pasado, de ahí entonces, que la recuperación de la memoria se considere no solo pertinente,

sino de vital importancia para la comprensión y superación de las cicatrices que deja la guerra. La reconstrucción de la memoria tiene una relación orgánica con el pasado y hace que la vitalidad de los relatos sea más duradera.

El enfrentamiento con ese pasado siempre resulta revelador, y ocurre en varios sentidos: el primero, en lo relacionado con el olvido como una forma de supervivencia, los recuerdos suelen aturdir la conciencia y avocar a los sujetos a la culpa y el abandono, entonces estos deben ser olvidados o transformados como una estrategia resiliente; la otra es el recuerdo y el homenaje, en los dos está el universo narrativo como forma y lenguaje.

La memoria como narración

La memoria es una capacidad humana extraordinariamente flexible, versátil, susceptible a la modificación, la exageración y a su vez, extremadamente frágil, pero además es del todo intersubjetiva. Ricoeur (2013) advierte a partir de dos poderosas preguntas, ¿De qué hay recuerdo? ¿De quién es la memoria?, acerca de la naturaleza del universo mnemónico y sus implicaciones en la construcción-reconstrucción del individuo y la sociedad, cuestiones que van mucho más allá de la mera postura retórica por parte del ensayista francés y que derivan en una reflexión de tipo fenomenológica. La memoria es reflexión y por ende está supeditada a la capacidad narrativa del sujeto que recuerda. Cada recuerdo es una creación y por eso pende entre dos mundos: uno, el de la verdad objetual, fáctica de los hechos; el otro, hunde sus raíces en el fértil campo de la reminiscencia y la ficción. “La presencia en que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen (...) la memoria, reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación” (Ricoeur, 2013, p. 21).

En este orden de ideas, la constatación de la naturaleza mnemónica de la imagen y la manera en que la rememoración opera, son condiciones que vale la pena tener en cuenta, en tanto que el objeto de la presente investigación, busca recrear esos recuerdos que habitan la imaginación de los sujetos sobre los que recae la memoria del conflicto armado colombiano. Resulta de especial importancia, por su valor testimonial, las voces y recuerdos o rememoraciones de algunos sujetos que han hecho parte del conflicto y que han buscado jubilar esos eventos, en el olvido y la anonimía.

González (2013) sostiene que la memoria es una suerte de reescritura continua, una narración que se cuenta cada vez de una manera diferente, a veces con adiciones e insertos, exageraciones y omisiones, así, “la memoria se parece a un palimpsesto cuyo contenido está sometido a subversivas modificaciones” (p. 18).

Y esa imagen de palimpsesto resulta muy adecuada para la reconstrucción de memoria de un conflicto, precisamente por su calidad de entemobile pues todo recuerdo, sin importar su categoría, es de naturaleza reconstructiva. Bartlett (1932), afirma que los recuerdos viven con nosotros y se modifican de acuerdo a nuestros intereses, deseos o expectativas, pero además que el contexto cumple una función “editora” con estos. La memoria no almacena datos, tal como lo hace un computador, sino que de acuerdo con su naturaleza simbólica, reconstruye y valida con cierto nivel de certidumbre, esos hechos pasados que considera valiosos, pero esas valoraciones son afectadas por intereses culturales o contextuales determinados. Por ende, para este reconocido psicólogo británico, “(...) la memoria es menos una reconstrucción fiel del pasado que una reconstrucción continuamente actualizada del mismo” (p. 212).

Del universo público de la memoria

Ahora bien, la memoria que por supuesto cuenta con una base biológica, es un proceso subjetivo, pero depende para su supervivencia de un aparato colectivo intersubjetivo que se construye a partir de estereotipos sociales, tal como lo expresa Lippman (2003) “cada individuo crea para sí mismo una realidad que le resulta confortable, de manera que lo que alguien ve como un bosque primigenio, otro lo percibe como un montón de madera, potencialmente listo para ser apilado y transportado” (p. 142). Es decir, que la construcción de la realidad, al ser también un tipo de narración, está íntimamente relacionada con lo que el contexto mismo determina como narrable, aquello que se ajusta a sus estereotipos de lo correcto o incorrecto, entonces la memoria, el recuerdo y la ensoñación funcionan, no como disparadores de la imaginación o la construcción del sujeto, sino que allende a esto, se prestan como elementos de ajuste emocional de dicha narración. Las narraciones propias y las oficiales coinciden perfectamente en cuanto la realidad estereotipada en la que ocurren.

En este orden de ideas, vale la pena preguntarnos ¿hasta qué punto los intereses subjetivos de un individuo en particular se imponen a un grupo? ¿Hasta dónde los valores mnemónicos de un sujeto y su forma de interpretar la realidad son construcciones sociales que se imponen al sujeto? La respuesta termina aportándola Lippman (2003) cuando comprendió que los individuos, cualquiera que sea su origen, están condicionados no solo por lo que se ven empujados a creer, sino, y de manera fundamental, por los mecanismos inconscientes de su propia mente. Por consiguiente, los valores mnemónicos están estructurados desde estereotipos y todas las narraciones que se hagan de su realidad, por íntimas y genuinas que sean, estarán condicionadas desde allí.

En términos de Zimmerling (2003), la opinión pública es siempre la de un grupo de personas cualitativamente determinadas y que condicionan las narraciones que se hacen de lo público, mismas que se ajustan de acuerdo a su coincidencia con los estereotipos usados y defendidos por los entes de poder de dichos grupos. Esa suerte de coincidencias se argumenta desde la naturaleza de lo narrado y da cuenta de su fundamentación, justificación o crítica. Por otro lado, sostiene Zimmerling, que el procedimiento usado para legitimar la opinión pública, es per se, aunque siempre hay una fuerza política, un discurso legitimador y un grupo ideológicamente comprometido que lo sustenta.

[...]Por lo que respecta al aspecto de la legitimidad, en un sistema de democracia representativa hay un solo tipo de grupo de personas que poseen relevancia «legitimativa» en virtud de ciertas características cualitativas: se trata del grupo justamente de quienes desempeñan papeles políticos, que -por así decirlo- encarnan las instituciones políticas. Es fácil comprender por qué ello tiene que ser así si se toma en cuenta de qué depende la legitimidad de una decisión política en un sistema de democracia representativa (Zimmerling, 2003, p. 106).

La ensayista alemana, nos permite evidenciar de qué manera, el compromiso político o ideológico afecta de manera fundamental las narraciones de los hechos y cómo los estereotipos están modelados y direccionados desde esta perspectiva. De la misma manera, la ensayista llama la atención sobre el modo en que está constituida la estructura de poder y sus imaginarios, los cuales son presentados y alimentados desde la intersubjetividad del poderoso. Un ejemplo de ello, son las condiciones de la narración, que podemos ver claramente en la construcción del héroe, las cuales se sostienen en lo que es legítimo contar y en la manera de hacerlo.

El célebre historiador británico Hobsbawm en su historia del siglo XX, sostiene que las imágenes del pasado son a menudo anuladas o pervertidas por las élites de poder, esto es especialmente importante en el caso colombiano en el que la historia política del país se ha narrado desde patrones particulares que han privilegiado ciertos escenarios de conflicto (Hobsbawm, 1998).

Para González (2013), la memoria colectiva es un conjunto de representaciones del pasado que median entre el tiempo vivido y el discurso público, esto ya implica una transformación del pasado, que lo pone en la actualidad de un grupo particular, sus valores, costumbres, rituales, etc; no obstante, las élites o grupos de poder normalizan y revisan esa memoria, la condicionan a sus intereses e ideologías. En este sentido, se hace necesario indicar que la argumentación académica, da cuenta de dos tipos de memoria, una oficial y una pública. La primera es elaborada e impuesta, en palabras de este mismo investigador, para mantener una narración de la identidad nacional, con todas las implicaciones, complicaciones y ediciones que conlleva; la segunda, derivada de los imaginarios de un grupo social representativo, que genera un discurso que puede ser asumido por la mayoría como propio e incluso como identitario.

Memoria y legitimación

Una de las funciones más relevantes de la memoria, es la función legitimadora, propia del funcionamiento de una élite de poder, una organización o un estado, más aún, cuando esta ocurre en un periodo de crisis. “La memoria colectiva es una reconstrucción ideológica del pasado al servicio de fines políticos actuales” (Álvarez, 2011, p. 155); los periodos de debilidad o crisis, siempre llevan a reinterpretaciones de la memoria en tanto que la identidad misma de esos colectivos debe ser revisada. La

naturaleza mnemónica, a la luz de sus propias dinámicas de revisión, construye nuevas versiones de hechos fundacionales o ficciones de hechos, en los que la flexibilidad ideológica de la memoria es el horizonte narrativo.

En periodos de crisis, la reconstrucción mnemónica hace las veces de lo que Enzo Traverso (2007) denomina “la religión civil” concepto que se vincula a la idea de políticas del recuerdo, la rememoración y la hegemonía que nos llevan a plantear la problemática desde la idea de que toda recreación de la memoria es de por sí la recreación de mitos cuyo carácter está soportado en un aparato ético e ideológico que es capaz de comprometer a las mayorías.

Eliade (2001) considera que el mito sucede en un tiempo “primigenio”, que se ubica al principio de lo que se pretende rememorar, a saber, narra los acontecimientos iniciales, que explican y dan sentido al conjunto de la sociedad, lo cual no tiene que ser verdadero, cumpliendo así una función ético-política clave, ya que, al narrar en términos trágicos los orígenes de una comunidad, presenta personajes y acontecimientos, héroes, mártires y sus posturas y máximas morales, de los que se derivan los valores esenciales sobre los que debe asentarse dicha comunidad y que se supone la estructuran. En este sentido, la memoria, real o creada-deformada-recreada se convierte en un medio de aprendizaje de las tradiciones sociales, en su conjunto, disparadores de la identidad y por esto no tiene que ver, estrictamente con una verdad, sino con el poder.

Sin embargo, las diversas posibilidades que da la memoria como condición del pensamiento humano están también condicionadas por el espacio público, o mejor, están planteadas desde lo público en tanto estereotipo, de tal modo que, su dinamismo conflictiva los escenarios de uso y narración. Lo recordado es narrado de manera que subvierte la realidad de los hechos por

su propia naturaleza vital. Tal como lo advierte Annette Wierviorka (2002), la memoria es conflictiva per se y subversiva en tanto es narración de un tercero que legitima.

Puede ser que la memoria no exista si no está presente en el espacio público de una manera casi permanente, en medio de la agitación y el conflicto y que una memoria que no es conflictiva es una memoria que a la postre carece de vitalidad (Wierviorka, 2002, pp. 83-88).

En otro orden de ideas, vale la pena analizar la importancia que tiene la memoria en la construcción de los estereotipos políticos y de gobierno, en otros términos, la idea de estatalidad está íntimamente relacionada con el concepto de memoria, y por ende, tiene que visualizarse desde varias perspectivas: a) en lo orgánico, la memoria como conjunto de elementos registrados por el sistema nervioso en el momento del aprendizaje, este último como el registro de los elementos del entorno que modifican nuestro comportamiento y el olvido como la actividad cerebral que selecciona, jerarquiza, clasifica y elimina información que no es considerada relevante; y b) desde la elaboración inconsciente de constructos de estandarización política.

Sin embargo, para George Steiner, la memoria surge y opera como la música; la memoria es la canción primigenia de toda comunidad humana y cada una tiene la propia, posee su ritmo y ejecuta a su manera sus propios acordes. Esta sinfonía del recuerdo se construye continuamente y es por definición, polifónica. Las voces múltiples que construyen la partitura se superponen continuamente (Steiner, 2011).

Por su parte, North (2006), sostiene que el desarrollo económico de un país guarda estrecha relación con las instituciones que lo componen y que estas están directamente relacionadas con las estructuras sociales y culturales que han

sobrevivido en el tiempo y están soportadas por cierto aparato mnemónico de sus habitantes. En consecuencia, el rol de las instituciones políticas y la constitución, consiste en garantizar un cierto estado de tranquilidad para el desarrollo de identidades locales, por lo tanto, las élites de poder tienen una gran responsabilidad en desarrollar principios identitarios y estatizadores, de ahí entonces, que al considerar restricciones al gobierno para que no se le permita al gobernante abusar del ejercicio de su poder, se garantiza la permanencia de la memoria. De aquí, se desprende la importancia de la celebración de acuerdos plurilaterales que otorguen a los miembros de ese Estado, seguridad. Esto con claras consecuencias económicas para todos los involucrados. Por tal motivo, la importancia de instituciones políticas sólidas que protejan la memoria colectiva, prevengan los incumplimientos, regulen y protejan los derechos identitarios (nacionalidad, patriotismo, simbología) para que los individuos tengan incentivos que provean el crecimiento al país (North, 2006).

La memoria en el Estado también cumple una función de aglutinar a los ciudadanos alrededor de símbolos y narraciones particulares. En este sentido, como argumenta Welzer (2010) “Los seres humanos tienen técnicas de lo más variadas para identificar y adscribir pertenencias grupales: los documentos de identidad son una forma, las teorías son otra, los genocidios una tercera...” (p. 85). Esta es una crítica directa a la manifestación del poder como una técnica que garantiza la opresión de las clases dominantes sobre las clases populares, un aspecto claramente negativo si se tiene en cuenta que quien ejerce el poder y su capacidad de gobernar, debe garantizar la libertad de los sujetos y su capacidad de actuar, esto significa a su vez un amplio campo de posibilidades, conductas, relaciones, comportamientos y opiniones libres, que se ven menoscabadas a partir de las manipulaciones que se desarrollan sobre

los individuos a la luz de aquello que debe ser valorado, recordado y apropiado (Welzer, 2010).

Los sistemas de gobierno y dominio comprendieron rápidamente que una forma de controlar fácilmente a los hombres era poniéndolos bajo su control a partir de cosas que no podían ver, en últimas, tal como lo advierte Yuval Harari, el ser humano es el único animal que es capaz de creer en cosas que no ve, no huele y no siente, es el único capaz de creer en abstracciones y para todo ello, la memoria como constructo es uno de los más relevantes (Harari, 2018). La memoria como narración es imaginada, lo mismo que el orden social, el estado, así como las creencias míticas y religiosas.

Debido a que el orden social de los sapiens es imaginado, los humanos no pueden conservar la información crítica para hacerlo funcionar mediante el simple expediente de hacer copias de ADN y de transmitirlos a su progenie. Hay que hacer un esfuerzo sustancial para mantener leyes, costumbres, procedimientos, conductas, pues de otro modo, el orden social se hundiría rápidamente (Harari, 2018, p. 139).

Harari sostiene que sin el aparato de la imaginación, la memoria y el recuerdo como alternativas narrativas, la especie no habría logrado sobrevivir y progresar. La memoria y su capacidad narrativa es lo que nos hace humanos, según el autor israelí.

El trabajo mnemónico y su naturaleza narrativa no son modelos normativos, ni una solución que se puede aplicar a cualquier conflicto en cualquier circunstancia. La oportunidad para realizarlo depende de condiciones políticas y socioeconómicas precisas y puede realizarse si se percibe pertinente para el conjunto de los protagonistas de un conflicto de alta intensidad, incluidos los responsables políticos, cuya actitud no viene dictada únicamente por el deseo de hacer justicia, sino

que tiene como propósito preservar la legitimidad del estado y la cohesión social.

Categorías de uso y reconstrucción de la memoria

La reconstrucción de la memoria tiene unos usos políticamente definidos, ideológicamente comprometidos y establecidos por los grupos de poder que consideran dicha visión como adecuada a sus intereses, cualquiera que estos sean. Dicha reconstrucción se hace sobre la base de una serie de categorías que dependen de los usos, costumbres, valores y estereotipos que suelen asociarse o indicarse para tal fin. Estas categorías son: a. nivelación: olvido y omisión de detalles y retención de otros; b. Acentuación, asimilación: distorsión en función de expectativas; c. convencionalización: adaptación a la cultura dominante.

Estos niveles de clasificación son usados en el tratamiento institucional del recuerdo de hechos históricos traumáticos, como pueden ser los casos de diferentes situaciones ocurridas en Colombia en el periodo comprendido entre 1998 y 2018 o los Body Count ocurridos durante la guerra de Vietnam entre otros casos. Por su parte, Kalyvas (2006) sostiene que las sociedades asumen y enfrentan su pasado traumático de cuatro maneras diferentes a saber: la exclusión, el silencio, la inclusión y el conflicto. Estos se tienen en cuenta para la construcción de la memoria colectiva y sus características son fundamentales para la comprensión del fenómeno.

El primero, la exclusión, ocurre cuando la historia la escriben los vencedores, imponiendo su propia visión del pasado, maquillando, fraccionando, ficcionando o exagerando los hechos, parte de una distorsión de los hechos del todo inconveniente, puesto que en lugar de favorecer la comprensión y superación, crea resentimientos en algunos sectores de la sociedad. El segundo, es el silencio, que se refiere a un consenso en

el que se favorece la amnesia colectiva de uno o varios hechos traumáticos que se consideran nocivos para el orden social dominante. El tercero es la inclusión, que se sustenta sobre un consenso artificial a partir de una reconstrucción selectiva del pasado. Situación que se asemeja por sus características, al caso colombiano, por ejemplo, en algunos asuntos relacionados con la toma del Palacio de Justicia, por parte del M-19 en 1985¹. Por último, está el conflicto que ocurre cuando los colectivos por la memoria o los historiadores se distancian de las posiciones oficiales y dan lugar a otra interpretación de los hechos, como lo que ocurre con la Guerra de Vietnam y las dictaduras del cono sur, de Argentina, Chile, Paraguay y los conflictos centroamericanos de los años de 1980, en donde nuevas interpretaciones llevan a que los héroes de un momento sean los villanos del que sigue (Kalyvas, 2006).

El cine y la memoria del conflicto

El pasado seleccionado e interpretado por la memoria se actualiza conforme evoluciona la sociedad que mira atrás para reconocerse y para comprender sus antecedentes. De este modo, el grupo se vale de estructuras narrativas con las que se identifican los individuos y encuentran verosímil la historia que se figura. Ricoeur (como se cita en Baer, 2004) señala que el reconocimiento histórico se da a partir de la articulación de tres elementos: la prueba documental, la explicación causal final y la puesta en forma literaria. Sin embargo, volviendo a Baer, la memoria: “implica simplificación, reducción, selección y olvidos” (p. 23). A partir de factores psicológicos y emocionales de cada individuo se

1 En noviembre de 1985 un grupo de guerrilleros del autodenominado M-19 realizaron un ataque toma de rehenes en la sede del Palacio de Justicia en Bogotá, este caso es tristemente célebre por la crueldad del hecho y la falta de resolución de la investigación sobre el mismo. El número de muertos y desaparecidos aún es incierta.

llega a un acuerdo sobre lo que ocurrió. Esta selección de recuerdos es una interpretación generalizada de la historia dada desde lo que se prefiere recordar y que se convierte en relatos de lo ocurrido, cuya forma está influenciada por estructuras narrativas preestablecidas que otorgan verosimilitud a las situaciones que se describen. Según Aumont *et al.* (1996) la verosimilitud tiene que ver con la “relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que se cuenta” (p. 141).

Una de las formas narrativas en la que se puede observar cómo la memoria se vuelve relato es la que se da en el cine de ficción o argumental, específicamente en el caso del género bélico cinematográfico, cuyos personajes demuestran en su construcción los ideales y el proceso que se debe desarrollar para obtener la aprobación social cuando se trata de reconstruir los recuerdos de lo ocurrido durante las guerras. En el género bélico el realismo y lo verosímil están unidos a lo que un grupo entiende e imagina que fueron las guerras del pasado –combatidas para configurar su sociedad actual–, así estos dos conceptos, están vinculados a las interpretaciones cinematográficas que un pueblo hace sobre su memoria colectiva.

El realismo, según Aumont *et al.* (1996) distingue entre la técnica que diseña la imagen y los sonidos, y lo que se refiere a la temática de las películas. En el primer caso, depende en gran medida de la época de creación cinematográfica, ya que está directamente relacionada con los códigos de representación establecidos para el público. Por tanto, elementos como la iluminación, los sonidos y el uso del objetivo, varían de acuerdo con el estilo de montaje o de realización que se aplique en determinado momento. En cuanto al realismo en el tema del filme, es un tipo particular de construcción cinematográfica, que por sus elementos narrativos específicos

se convierte en un género o en una vanguardia, tal es el caso del neorrealismo italiano. En este, espacios, tiempos o características de los personajes hacen que se catalogue al movimiento italiano como una representación de la realidad de la posguerra. Sin embargo, las películas consideradas realistas cuentan con estructuras míticas establecidas, como ocurre en cualquier filme de género, y por tanto, no dejan de ser ficciones, aunque su intención sea la de acercarse a lo ocurrido en una situación de la historia.

(...) la caracterización de los personajes ha cambiado, pero sus funciones quedan siempre iguales: tanto da que el héroe parta en busca de su bicicleta robada, como que intente recuperar el secreto atómico que un espía se dispone a entregar al extranjero: siempre hay una “búsqueda”, que sigue a una “maldad” que ha trastornado una “situación inicial”. La ficción se ve más realista cuanto menos “rosa” parece (...) y más si rechaza ciertos convencionalismos (Aumont *et al.*, 1996, p. 140).

El realismo es, por tanto, una corriente que en un determinado momento es asumida por la sociedad como cercana o parecida a la realidad, pero que finalmente, es una creación simbólica, la cual se modifica con la evolución de las representaciones y se ajusta a las estructuras narrativas clásicas del relato.

Lo verosímil en el cine se vincula con la aceptación social de una historia, a su concordancia con otras historias y a su estructura funcional, es decir, la credibilidad de un filme se da por la base del género sobre el que está construido. Los ideales sociales son fundamentales para comprender el concepto de lo que es verosímil en el cine. Que la colectividad recibe favorablemente una película estriba en gran medida en que su relato sea afín con la ideología y con el código de principios con los que ese grupo se identifica. Así, lo aceptado éticamente ofrece a una narración verosimilitud, ya que confirma las costumbres de

quienes se ven reflejados en el relato. Es por ello que un heroico soldado en un filme bélico clásico siempre arriesga su vida para derrotar al mal; que un padre en un melodrama es capaz de entregarlo todo por recuperar a su hijo; o que en una comedia algún enamorado pierde la cabeza y rompe con su modo de vida para lograr que la persona deseada esté a su lado.

Lo verosímil en el filme también viene dado por lo que Aumont *et al.* (1996) llaman el sistema económico, esto es, aquellas acciones preestablecidas que el público espera que realicen los personajes porque son características del tipo de película: el beso final de los amantes, el espía que salva al mundo en el último segundo, el duelo definitivo entre héroe y villano, etc. Así mismo, para que un relato sea verosímil debe ofrecer claros indicios de lo que va a ocurrir. Muchas películas fracasan porque no logran dar todas las pistas que requiere el espectador. Un relato es creíble cuando ofrece informaciones suficientes para que al final se confirme lo que estaba anunciando (la huella que descubre al asesino, la historia del joven que logra transformarse en héroe, un elemento en común que une a la pareja de enamorados...). El espectador debe prever lo que sucederá y comprobarlo, o sorprenderse con algo inesperado, pero que siempre había sido señalado.

Finalmente, lo verosímil se consigue a partir de la repetición, es decir, una historia es aceptada cuando otras historias ya lo han demostrado o cuando relatos similares emplean elementos instituidos en una categoría narrativa. Es así como en la Segunda Guerra Mundial se estableció la composición representativa regional de los Estados Unidos en los grupos de infantería clásicos. Esta configuración de personajes se repite en *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) o en *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001), todas ellas, historias con las que el público

norteamericano se identifica y corresponden con su imaginario bélico.

En definitiva, lo verosímil en el filme se logra a partir de su relación con el género o estilo de narración al que pertenece, no tanto con la realidad a la que simboliza. Su creación dentro de un modelo predeterminado permite que el público reconozca en él una historia creíble, ya que reproduce el modo en que se ha transmitido el pasado de su cultura desde siempre. Por tanto, la verosimilitud está unida a factores psicológicos comunes que componen al mito. Incluso cuando se trata de una ruptura o innovación en el tipo de narración, se emplean los mismos formatos, así sea para cuestionarlos.

Vale la pena anotar que lo verosímil se manifiesta de distintas formas para cada género. Además, se debe tener en cuenta, como ya hemos dicho, que la morfología narrativa se transforma conforme avanza la sociedad que la construye. Lo mismo pasa con lo verosímil, que desarrolla y recibe su respaldo social según el momento de elaboración, y “es susceptible de evolución en algunos puntos, a condición de que en otros sea respetado y mantenido” (Aumont *et al.*, 1996, p. 148).

En el cine bélico contemporáneo tenemos un ejemplo destacado de imaginario de realismo e interpretación de la memoria, nos referimos a *Salvar al soldado Ryan*. La película de Spielberg es reconocida por su elaborada técnica, sobre todo en la secuencia inicial: el desembarco en las playas de Normandía, que significa el cruce del umbral para el viaje del héroe Miller. Aquí el realismo está dado por la intención del director de introducir al espectador tan cerca como es posible de lo que él interpreta fueron las sensaciones de los combatientes que bajaron de las lanchas y se enfrentaron a las posiciones alemanas. La cámara que sale del mar moviéndose igual que un soldado, los sonidos de las explosiones y los silbidos de las balas, la ausencia de música

ambiental, todas son estrategias para lograr que el público asuma que lo que siente es realmente lo que ocurrió durante este hecho histórico. Para Brent (2008) más que cualquier otro aspecto del filme, la crítica y la audiencia se centran en el impacto emocional que significa observar la primera media hora de la película. Según el autor, el movimiento de la cámara al hombro, los fuertes y contundentes sonidos de la guerra, los silencios ocasionales y las imágenes impactantes dan la apariencia de un documental grabado por un camarógrafo del ejército.

El público reconoce a *Salvar al soldado Ryan* como un filme realista por la recreación que hizo del desembarco en la Playa Omaha, identificando ese realismo con lo que Aumont *et al.* (1996) definen como los códigos de representación que componen los elementos de comunicación en cuanto a la creación de imágenes y sonidos. Sin embargo, toda la intención de realismo en el filme tiene un objetivo narrativo, el de comprometer al espectador con un héroe para que lo acompañe en su viaje a la aventura, es decir, emplear la estructura mítica que le da verosimilitud al relato estableciéndose dentro de un género cinematográfico.

Salvar al soldado Ryan cuenta con la formación básica de la morfología bélica: agrupación de una infantería compuesta por una representación étnica nacional, que por el ejemplo de un héroe se convierte en una hermandad dispuesta al sacrificio. Este tipo de narración fue configurada durante la Segunda Guerra Mundial y se convirtió en la forma reconocida y aprobada por la sociedad norteamericana para caracterizar esa guerra. En los filmes sobre conflictos posteriores, las historias bélicas evolucionan a la par que el pensamiento de la nación, pero siempre partiendo de la base estructural clásica que se sigue

aplicando hasta nuestros días, incluso en aquellas películas que la emplean para distorsionarla y cuestionar las guerras contemporáneas.

Para Basinger (2003) el retomar la forma clásica del género bélico para recordar la Segunda Guerra Mundial tiene un propósito en la sociedad estadounidense. La autora señala que el género, una vez instaurado, se vuelve a utilizar en el tiempo cuando la cultura lo necesita. Con *Salvar al soldado Ryan* se demuestra que en Estados Unidos la Segunda Guerra Mundial no desaparece, se mantiene en distintos productos culturales porque forma parte de la memoria colectiva de esa nación, es el recuerdo de una época gloriosa que les identifica como pueblo.

La estructura clásica del género evoca la gloria conseguida en la llamada “buena guerra” y la admiración por los personajes que la protagonizaron. Este género se sigue utilizando, porque es admitido y porque ofrece la verosimilitud que busca el público para rendir homenaje a sus respetados soldados. Con las hermandades bélicas de infantería, y sus variantes de aire y mar, la sociedad norteamericana trae su pasado al presente para homenajearlo y para mantener viva la identificación con los sacrificios dados por generaciones anteriores que los llevaron a convertirse en la primera potencia del mundo.

Basinger (2003) describe el filme *Salvar al soldado Ryan* como la película que actualizó la estructura clásica del cine bélico. Para la escritora, Spielberg tomó los elementos narrativos de la vieja fórmula y empleó nuevas formas de mostrar la violencia de la guerra para comprometer a públicos más jóvenes con su pasado, a la vez que reconoció y dignificó el sacrificio realizado por los militares que viajaron a Europa para combatir en la Segunda Guerra Mundial.

Narrativas de la guerra

Vogler (2002) señala que “todas las historias están compuestas por unos pocos elementos estructurales que encontramos en los mitos universales, los cuentos de hadas, las películas y los sueños” (p. 31). El héroe es para el autor, el arquetipo principal en la historia, es con quien el público se identifica y en el que se representan sus sueños y anhelos de salvación de todos quienes siguen y generan emociones con el relato. El arquetipo heroico es la representación narrativa de los imaginarios e ideales que sustentan los valores de sociedades y grupos de personas que observan en esta figura sus deseos y anhelos. Es lo que ocurre con el personaje bélico clásico (Velandia, 2017) cuya función social se encuentra en la encarnación de los principios que desde la memoria se eligen para recordar los sacrificios que se han realizado en favor de la libertad y los derechos. Solo quien es capaz de entregar su vida por lo demás, merece ser recordado como un ser superior, cuyo propósito es trascender en la historia para convertirse en un símbolo de lo que se debe buscar como propósito de vida. De esta forma, la sociedad recurre a la narración como método para reconstruir su pasado a partir del elemento causal de la historia, es decir, del personaje.

Robert Eberwein (2010) define que un relato bélico cinematográfico debe contar con los siguientes elementos en su construcción: a) batallas, situaciones del combate, heridas y marcas; b) convivencia de los soldados, espacios militares, el ingreso a la vida militar, entrenamiento, tiempo libre y recuperación de las heridas; c) consecuencias de la guerra en la sociedad como los problemas mentales del combatiente, y los efectos en el núcleo familiar y en las relaciones amorosas. Para este mismo investigador, algunas películas bélicas cuentan con todos estos elementos, mientras que otros enfatizan en alguno de los aspectos que resultan característicos del

tipo de narración. Por su parte, Basinger (2003) define el modelo narrativo de grupos de infantería, quienes combaten, mueren o sobreviven a partir del heroísmo en el campo de batalla, como la estructura fundamental del género bélico; así, para ella, el film de infantería casi siempre se convierte en la película de combate puro, mientras que las historias navales tratan de la cotidianidad doméstica de los hombres militares y por su parte, los relatos de la fuerza aérea abordan los conflictos que tienen los protagonistas con sus superiores. De la misma forma, se describe la fraternidad de armas como “una reagrupación fraternal que toma como modelo abstracto la familia y que hace inevitable la asunción de roles habitualmente femeninos por parte de algunos de sus componentes” (Bou & Pérez, 2000, p. 134).

El héroe bélico se pone en marcha por lo que Casetti y Di Chio (2010) describen como sucesos o acontecimientos de la humanidad. En este caso se trata de la guerra, lo que hace que el personaje inicie el viaje. El protagonista recibe la llamada de su nación para defender a la sociedad y a los valores que están en peligro por la acción de fuerzas enemigas. De esta manera se lanza a un viaje para defender el código de valores. Una vez se encuentra en el campo de batalla, actúa por razones básicas, deseos y necesidades fundamentales del ser humano, lo que Snyder (2010) llama “impulso primario” (...) supervivencia, hambre, sexo, protección de los seres queridos [y] miedo a la muerte” (p. 86). Esta es la forma en la que la sociedad prefiere recordar cómo se desarrolló un conflicto, a partir del relato en el que un personaje asciende a un nivel simbólico superior cuando es capaz de entregar la vida en nombre del grupo al que pertenece.

Según Sánchez-Escalonilla (2009) después del 11/S surgieron distintas propuestas en la construcción del personaje cinematográfico en Hollywood. “Una de estas tendencias narrativas es

la del “arquetipo histórico - social de colonos y pioneros” (p. 9). Este imaginario forma parte de los géneros clásicos y representativos de la ideología estadounidense, en la que el ritual del sacrificio se debe cumplir para mantener las libertades y los derechos, más allá de la frontera. El personaje bélico clásico se incluye en esta categoría y en recientes filmes como *Dunkerque* (Christopher Nolan, 2017), *Hacksaw Ridge* (Mel Gibson, 2016) o *Fury* (David Ayer, 2014) mismos en los que se hace una revisión acerca de la memoria de la Segunda Guerra Mundial, a través de personajes que presentan novedades en su construcción y que demuestran una actualización en la idea que Occidente tiene de la llamada buena guerra.

Sin embargo, la tipología narrativa que busca reconstruir la memoria de las situaciones y las consecuencias de las actividades de los combatientes en el campo de batalla va más allá de la ficción y permea también los relatos de no ficción o documentales, ya que como lo señala Velandía (2017), en el documental de grupos de infantería se mantienen las mismas características que en el cine bélico argumental, es decir, se presentan personajes arquetípicos en sus relatos.

Velandía (2017) demuestra cómo los soldados en dos filmes documentales bélicos, *Armadillo* (Janus Metz Pedersen, 2010) y *Restrepo* (Tim Hetherington, Sebastian Junger, 2010), cumplen con momentos y elementos narrativos comunes con el cine bélico de ficción. Así los soldados se preparan para la batalla, describen su origen, se confiesan en la intimidad de los alojamientos con sus hermanos de armas, se enfrentan a la muerte y se disponen al sacrificio como si se tratara de cualquier relato bélico que desde la ficción pretende retratar los recuerdos de cómo fue la guerra desde la memoria de un veterano.

La importancia de narrar para fortalecer la identidad

En Colombia muchos han contado parte de la historia y durante décadas los medios de comunicación han tomado el liderazgo de presentarnos una realidad seccionada. Omar Rincón (2002), en su libro *Televisión, video y subjetividad*, asegura que la información que brindan los medios no alcanza a presentar en su totalidad un conocimiento y la posibilidad de que se llegue a comprender la conflictiva realidad, que no hay contexto, pluralidad de perspectivas e investigación del entorno; al respecto, López (2014) asegura:

“...la historia ha estado directamente relacionada con las estructuras formales de la memoria oficial, es decir, los medios de comunicación en Colombia han estado al servicio de la oficialidad, legitimando lenguajes y discursos que en su accionar (oral, escrito) han tributado al control nacional, fórmula que representa la idea de orden social (p. 6).

Entonces, López, argumenta que lo que se consigue con esto es que el lenguaje mediático, como los noticieros o los periódicos, presenten lo trágico como algo natural, es decir, las acciones violentas por las que viven miles de colombianos, se repiten una y otra vez y se muestran como algo constante en esos lugares que vemos lejanos, y que no sentimos propios, generando así, que se pierda la sensibilidad frente a los hechos que devienen del conflicto. En tal sentido afirma: “una imagen generalizada de que el pasado y el presente de la nación ha sido una sucesión de enfrentamientos fratricidas sin sentido, de sangres derramadas y de atropellos que no terminan y que se reproducen de manera circular y perpetua, es decir predominando una visión trágica de la nación” (López, 2014, pp. 5-6). Nos encontramos con narraciones

mediadas que privilegian la verdad fáctica y centralizan la verificabilidad del hecho al negar insidiosamente el carácter emotivo como forma de re-significación del recuerdo; y al mismo tiempo son narraciones mediatas, dado que están mediadas por el mismo accionar inmediato del acto de narrar, es decir, están mediadas, o de entrada están determinadas por la norma que estructura y delimita su accionar.

A pesar del argumento de López, muchos periodistas y algunos medios de comunicación han visto la necesidad de contribuir a la construcción de la memoria; Behar (2016) asegura que “algunos medios de comunicación han emprendido un camino que las desafía y plantea cómo el papel del periodismo está más cercano a la construcción de memoria, para cumplir con su misión de informar verazmente, pero además, para contribuir a la verdad, la justicia y la reparación” (p. 55). La reparación de las víctimas le corresponde a la Justicia, no obstante el periodismo puede ser una herramienta que contribuya a la misma, desde un trabajo responsable, investigativo y generando espacios de participación a los diferentes actores involucrados en el conflicto.

Jorge Cardona, reconocido periodista y editor del diario El Espectador, argumenta que “La memoria será la clave para que nadie olvide lo que no debe repetir” (2016, p. 47). Si bien se relaciona el periodismo con contar una noticia en pocos minutos, condensar la información para que le llegue rápidamente a la gente y esta pueda decir que está informada, es desde el periodismo que se logra profundizar en las historias. Behar propone que al periodista se le presenta una oportunidad única “de informar, pero también de contextualizar y argumentar sobre los hechos que pudieron ser noticia en algún tiempo y que tuvieron un tratamiento, sesgado, superficial y descontextualizado del momento histórico y político que vivía cuando ocurrieron” (2016, p. 56), en

consecuencia, el periodista tiene la oportunidad de retomar esos momentos, de ir al lugar de los hechos una y otra vez, de hablar con la gente las veces que sean necesarias para lograr tener una historia más precisa y con diferentes voces. No es simplemente recopilar una serie de testimonios y permitir publicarlos en el medio, es intentar buscar todas las voces de quienes participaron en los hechos y lograr tener una historia completa para la sociedad.

Trabajar la memoria histórica, implica incluir voces que han sido continuamente excluidas y suprimidas de los procesos de elaboración de la historia, sobre todo de aquella versión que se selecciona para ser oficializada en textos escolares, discursos públicos, monumentos o museos (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 341).

Atribuirle solo a unos pocos la responsabilidad de narrar sucesos que contribuyan a una memoria histórica, sería irresponsable. Desde muchos sectores se ha trabajado el tema y a partir de diferentes lenguajes se ha logrado pensar e interpretar construcciones de la memoria, por ejemplo, con expresiones artísticas como el video, la fotografía, la pintura, la escultura, el performance, la literatura, entre otros; y en escenarios como espacios públicos, museos, colegios, universidades, el cine por medio de largometrajes y documentales; el teatro, entre otros donde se hace una construcción personal y grupal que permiten leer el presente y construir el futuro; “la memoria no es el evento de un recuerdo pasado sino la construcción narrativa que se elabora desde el presente y permite reconfigurar el sentido del pasado” (Ricoeur, 2004 citado en López, 2014, p. 8).

Narrar todo lo que se recuerda, recordar todo aquello que generó dolor; es necesario hacer que los personajes recuerden desde lo personal, pero también desde lo colectivo, esto no solo ayuda a

construir la historia desde diferentes miradas, si no que les permite a los protagonistas, recordar desde los otros.

Conclusiones

La memoria es identitaria, se reconstruye cada vez que el individuo echa la vista atrás para comprender las razones de lo que actualmente es. Sin embargo, la memoria se edifica a partir de una acción fundamental cuando se hace relato, mismo que está necesariamente mediado por las tipologías narrativas dadas por las sociedades desde tiempos míticos en los que se aceptó como verosímil las formas en las que se manifiestan las ideologías dominantes.

El mito es el modelo con el que la humanidad responde a las incógnitas de la experiencia y la existencia; le ofrece al individuo seguridades y reconocimiento. Así, el relato estructurado desde lo mítico, se convierte en una guía que ejemplifica el deber ser para llegar a un estado superior, al de la realización personal asumiendo ejemplos arquetípicos. En este proceso de reflexión y construcción de relatos, el sujeto recuerda y da forma al recuerdo dependiendo de su experiencia narrativa, tal es el caso de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos, que se conmueven al observar la recreación cinematográfica de las hazañas en el campo de batalla, no porque exhiben la realidad de los sucesos ocurridos, sino por la representación de los valores fundamentales en los que se forja su ideología, aquella que justificó los sacrificios realizados para mantener el sistema de libertades y derechos, divulgada de forma amplia en la estrategia de propaganda que desarrolló la industria hollywoodense durante este conflicto. Por lo tanto, el universo mnemónico está vinculado directamente a la ideología dominante que modela estereotipos en los que se muestran procesos de crecimiento y aprendizaje, de comportamiento ante fuerzas adversarias, de soluciones

ante las dudas que inundan lo misterioso de la existencia. Estos relatos están protagonizados por héroes que representan el modelo a seguir para ser aceptado dentro del grupo. Sin embargo, la memoria hecha relato no debe provenir de un sector o segmento de poder, es necesario y urgente reconocer la participación de todas las memorias que buscan reivindicación de su identidad a partir de la narrativa.

En cuanto a la reconstrucción de la memoria del conflicto armado colombiano, la memoria se vuelve relato desde los recuerdos de distintos actores. En tal sentido, la memoria y su expresión narrativa, la influencia de la ideología sobre los atributos del relato, son elementos teóricos fundamentales para comprender y aceptar las distintas versiones de lo ocurrido. La memoria colectiva se forja desde la participación amplia de la ciudadanía, ya que se trata de tramitar afectaciones emocionales fundamentales, en muchos casos, cargadas del dolor que significó la violencia desmedida en gran parte del territorio. La narración permite la sanación ya que la expresión del recuerdo se convierte en una acción liberadora en la que el sujeto comparte su vivencia para ser reconocido y dignificado. Este hecho no debe ser limitado a un grupo específico, ya que todos quienes sufrieron el conflicto tienen el derecho de compartir su versión, sin que se le imponga limitación alguna por parte del poder dominante.

La memoria se transforma, se llena de intereses, cambia dependiendo de la ideología hegemónica. Su registro en distintos momentos se hace fundamental para llegar a puntos de encuentro en los que la sociedad pueda participar abierta y libremente para repensar y reconstruir su pasado. Reconocer lo sucedido no garantiza la convivencia y el entendimiento, pero si genera oportunidades de acercamiento entre los grupos que en algún momento se sintieron rivales o enemigos.

Es importante continuar con investigaciones que aborden las narrativas de la memoria, este artículo se limita al concepto de memoria individual, la memoria hecha relato, las narrativas sobre la memoria de la guerra, la ideología que media en la reconstrucción de la memoria, las representaciones de la memoria bélica en la ficción

y la revisión de las narrativas sobre la memoria del conflicto armado colombiano. De ahí, que se hace necesario avanzar en las recientes posibilidades de hacer memoria desde lo colectivo, teniendo en cuenta también la interacción entre usuarios de comunidades digitales que contribuye de manera significativa a este proceso.

Referencias

- Álvarez, J. (2011). *Historia y mito: saber sobre el pasado o cultivo de identidades*. Universidad Complutense de Madrid.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie. & Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Paidós.
- Baer, A. (2004). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bartlett, F. (1932). *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge University Press.
- Basinger, J. (2003). *The World War II combat film. Anatomy of a genre*. Wesleyan University Press.
- Behar, O. (2016). Por qué y para qué un periodismo que narra la memoria del conflicto armado. En F.A. Ramírez (ed.), *Pistas para narrar la memoria. Periodismo que reconstruye las verdades* (pp. 52-69). Konrad-Adenauer-Stiftung. <https://www.kas.de/documents/287914/287963/Pistas+para+narrar+la+memoria.+Periodismo+que+reconstruye+las+verdades+-+CDR.pdf/9a4eb9c3-844c-e486-389f-92f1e61dfddb>
- Bou, N. & Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe*. Paidós.
- Brent, R. (2008). Hollywood's D-Day from the perspective of the 1960s and 1990s. In: P.C. Rollins & J. E. O'Connor (eds.), *Why we fought. America's wars in film and history* (pp. 25-29). The University Press of Kentucky.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2010). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cardona, J. (2016). Contexto: el rastro de la guerra. En F.A. Ramírez (ed.), *Pistas para narrar la memoria. Periodismo que reconstruye las verdades* (pp. 20-51). Konrad-Adenauer-Stiftung <https://www.kas.de/documents/287914/287963/Pistas+para+narrar+la+memoria.+Periodismo+que+reconstruye+las+verdades+-+CDR.pdf/9a4eb9c3-844c-e486-389f-92f1e61dfddb>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe General Grupo de Memoria Histórica*. Imprenta Nacional. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>
- Eberwein, R. (2010). *The Hollywood war film*. Wiley-Blackwell.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición* (1ª ed. R. Anaya, trad.). Emece.
- González, E. (2013). *Memoria e Historia: Vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Catarata.

- Guerriero, L. (2014). *Zona de obras*. Anagrama.
- Harari, Y. N. (2018). *De animales a dioses: breve historia de la humanidad* (18ª ed. J. Ros, Trad.). Debate.
- Hobsbawn, E. (1998). *Historia del Siglo XX* (G. Mondadori, ed. y J. A. Juan Faci, trad.). Crítica.
- Kalyvas, S. (2006, 22 de noviembre). *Cuatro maneras de recordar un conflicto*. Diario El País. https://elpais.com/diario/2006/11/22/opinion/1164150013_850215.html
- López, A. (2014). Memoria académica. Texto y memoria. El lenguaje literario como una forma de narrar la historia del conflicto en Colombia. *Revista Aletheia*, 5(9), 1-16. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6414/pr.6414.pdf
- Lippman, W. (2003). *La opinión pública* (2ª ed. G. Z. Blanca, trad.). Cuadernos de Langre.
- North, D. (2006). *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2013). *Historia, memoria y olvido* (13ª ed. A. Neira, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Norma.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), 1-12. <https://doi.org/10.4185/RLCS-64-2009-871-926-937>
- Snyder, B. (2010). *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Alba Editorial.
- Steiner, G. (2011). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan* (1ª ed. M. Condor, trad.). Siruela.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, Instrucciones de uso: Historia, memoria, política* (2ª ed. A. G. Cuenca, trad.). Marcial Pons, ediciones jurídicas y sociales.
- Velandia, A. (2017). *La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42289/1/T38694.pdf>
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Robinbook.
- Welzer, H. (2010). *Guerras Climáticas: por qué mataremos (y nos matarán) en el siglo XXI*. (A. Obermeier, trad.). Katz.
- Wiervorka, A. (2002). *La mémoire de la Shoah*. Cahiers Française.
- Zimmerling, R. (2003). *El mito de la Opinión Pública*. Publicacions Universitat d'Alacant. <https://doi.org/10.14198/DOXA1993.14.06>