

Compromiso y deber ético de los comunicadores sociales con víctimas del conflicto en Colombia: una perspectiva desde el quehacer audiovisual

Commitment and ethical duty of social communicators toward victims of the Colombian armed conflict: an audiovisual practice perspective

**Sandra Carolina Patiño-Ospina**

Faculty of Arts and Humanities
Universidad de Pamplona
Norte de Santander, Colombia

**Carlos Rodríguez-Pérez**

Faculty of Communication
Universidad de La Sabana
Bogotá, Colombia

**Sergio Andrés Forero-Machado**

Faculty of Communication
Universidad de La Sabana
Bogotá, Colombia

**Miguel Ángel Brand-Narváez**

Faculty of Social and Humanities Sciences
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

**Claudia Constanza Tovar-Guerra**

Faculty of Psychology
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

**Juan David Zabala-Sandoval**

Faculty of Social Sciences and Humanities
Universidad Autónoma de Chile
Región Metropolitana, Chile

**Viviam Andrea García-Pachón**

Independent researcher
Región Metropolitana, Chile

Resumen

Este artículo se centra en las problemáticas de la producción audiovisual en contextos en los que se trabaja con víctimas del conflicto armado en Colombia. Para ello, nos centramos en los realizadores audiovisuales como comunicadores sociales; es decir, profesionales capaces de generar espacios y prácticas sociales para construir ciudadanía y, desde la comunicación, generar un sentido colectivo. Metodológicamente, desde un enfoque cualitativo interpretativo con análisis temático, se implementaron cinco grupos de discusión y se analizó el discurso generado entre los participantes. Según los realizadores participantes, los dos aportes principales se centran en el audiovisual como herramienta y proceso para propiciar 1) el reconocimiento y la dignificación de la víctima durante el proceso de cocreación audiovisual y 2) la exteriorización de las emociones. Un tercer aspecto relevante radica en el compromiso y deber ético del equipo de realización audiovisual hacia las comunidades. Estos hallazgos se discuten desde la responsabilidad que recae en el equipo de realización audiovisual durante todas las fases de producción para que logren ejercer como un agente social capaz de otorgar a la comunicación el sentido necesario para construir ciudadanía.

Palabras clave: cocreación audiovisual, Colombia, conflicto armado, narrativa audiovisual, realizador audiovisual

Abstract

This article examines the challenges inherent to audiovisual production in contexts involving victims of the armed conflict in Colombia. To this end, it focuses on audiovisual producers as social communicators—professionals capable of creating spaces and social practices that foster citizenship and, through communication, contribute to shaping a collective sense of meaning. Methodologically, drawing on an interpretive qualitative approach with thematic analysis, five discussion groups were implemented, and the discourse generated among the participants was analyzed. According to the participating filmmakers, the two main contributions focus on the audiovisual as a tool and process to promote 1) the recognition and dignification of the victim during the audiovisual co-creation process and 2) the externalization of emotions. A third relevant aspect lies in the commitment and ethical duty of the audiovisual production team towards the



communities. These findings are discussed from the perspective of the responsibility that falls on the audiovisual production team during all phases of production so that they can act as a social agent capable of giving communication the necessary meaning to build citizenship.

Keywords: audiovisual co-creation, Colombia, armed conflict, audiovisual narrative, filmmakers

1. Introducción

El conflicto armado colombiano ha provocado afectaciones complejas y específicas en Colombia. Hasta 2022, el Registro Único de Víctimas había contabilizado más de nueve millones de víctimas (Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 2024), las cuales directa e indirectamente han sufrido los embates de esta fatídica guerra, aquellos originado por hechos violentos como la extorsión, el desplazamiento forzado, las desapariciones, etc. Esto ha causado un enorme impacto psicológico y emocional en las víctimas quienes, muchas veces, no saben cómo responder a estas heridas invisibles del alma producidas por estas acciones bélicas (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

A partir de las evidencias empíricas resultantes de la revisión de la literatura y desde la teoría latinoamericana para entender al comunicador social y periodista justificamos el objetivo general de este artículo, el cual hace parte de un proyecto de investigación más amplio. Este texto pretende suscitar la reflexión en los realizadores audiovisuales sobre sus formas de relacionamiento y producción audiovisual en contextos marcados por el conflicto armado con el fin de proponer una mirada del deber ser ético y afectivo en el relacionamiento entre los equipos de realización audiovisual y las comunidades víctimas del conflicto.

Específicamente, en este artículo nos centramos en la figura de los realizadores audiovisuales y su papel social que crea y traslada a la opinión pública narrativas sobre hechos de gran transcendencia como lo fue y aún lo es el conflicto armado en Colombia. El comunicador social y periodista, en su quehacer audiovisual – foco del estudio –, es agente para la socialización, para la promoción de la interacción cultural y como generador de significados compartidos (Pereira, 2005). A partir de este objetivo específico se persigue establecer unas bases para su posterior aplicación práctica para la realización de productos audiovisuales enmarcados en el posconflicto y la construcción de paz que generen memorias del conflicto y de sus afectados y que, al mismo tiempo, sea más sensible y empática con su situación de vulnerabilidad, con la protección de su salud mental y sus procesos de resiliencia. En este artículo pretendemos exponer cuáles son las reflexiones, prioridades y dificultades del quehacer audiovisual en proyectos que narran el conflicto armado colombiano.

Así, indagamos en las percepciones y planteamientos de los realizadores audiovisuales a la hora de producir una obra audiovisual inmersa en las vivencias y experiencias de las víctimas. Estableciendo un paralelismo, si en los programas de políticas públicas de educación para la paz es necesario que los profesores estén entrenados y conozcan el contexto, la cultura y las dificultades ciudadanas (Gordillo, 2021), aquí partimos de la asunción que amerita que los realizadores audiovisuales, en calidad de comunicadores sociales, desarrollen un desempeño empático en el proceso comunicativo con la población afectada y vulnerable del conflicto armado. A partir de ello, surge la pregunta de investigación: ¿cómo problematizan los realizadores audiovisuales su quehacer en contextos que involucran víctimas del conflicto armado en Colombia?

Retomando el objetivo de esta investigación, es claro que desde las ciencias de la comunicación y de la información se ha estudiado la producción audiovisual como herramienta y proceso para la construcción de

paz y la recuperación de los afectados por el conflicto armado (O'Rourke, 2001; Moreno, 2008). Sin embargo, es escasa la literatura para comprender el rol de los realizadores audiovisuales en su actuar durante una producción audiovisual, y cómo planifican y conciben su relación con las víctimas en procesos narrativos que persiguen tejer una cultura de paz.

El artículo se estructura de la siguiente manera: en primer lugar, exponemos el marco conceptual que subraya la labor del comunicador social en su quehacer como agente de paz y narrador de sentidos y significados; seguidamente, se presenta la metodología, la cual adopta un enfoque fenomenológico hermenéutico basado en el grupo de discusión como técnica de investigación y el análisis del discurso como técnica de interpretación; en tercer lugar, se detallan los resultados que enfatizan en el reconocimiento y la dignificación de la víctima durante el proceso de cocreación del producto audiovisual y la exteriorización de emociones durante el acto narrativo que estaban silenciadas. Además, emerge una consideración, relacionada con el compromiso de la ética del cuidado durante la producción audiovisual. Finalmente, se discuten e interpretan sus alcances, implicaciones y limitaciones.

2. Marco conceptual

La investigación en ciencias sociales proporciona insumos que revelan la importancia de la comunicación para la construcción de paz y la reconciliación. Encontramos, por ejemplo, el trabajo de Jaramillo-Marín *et al.* (2020) sobre el rol de las imágenes del archivo documental de los medios de comunicación con el tránsito hacia la paz. Igualmente, referenciamos los trabajos de López-López (2012) y Charles (2021) quienes centraron sus respectivos estudios en el quehacer periodístico, concretamente en el actuar ético de los periodistas durante la cobertura mediática para el postconflicto y el tránsito hacia la paz. De hecho, Restrepo (2015) indica que la ética en la comunicación social y periodismo es un deber inherente a la profesión. Entre las recomendaciones e implicaciones de estas investigaciones emerge la figura del comunicador y su rol de vigilancia y control de los asuntos públicos que asegure que se narra la realidad cercana a la ciudadanía, que muestra la cotidianidad y recoge sus voces. Así expone Charles esta función social: "contribuir activamente en la construcción de paz a través del empleo de narrativas más inclusivas que promuevan la reconciliación y ayuden a fortalecer la resiliencia tanto individual como social" (2021, p. 260). En consecuencia, el comunicador y periodista es un "motor de cambio" (Charles, 2021, p. 263) a la par que "agente de paz" (Charles, 2021, p. 263).

Adicionalmente, la literatura también destaca los medios comunitarios para facilitar los procesos de construcción de paz desde el diálogo social. Lo anterior se logra con la articulación de la comunidad quienes participan e interactúan (Vega Casanova *et al.*, 2019), por ejemplo, en la realización de los contenidos y, así, favorecer la diversidad de voces y contribuir a reflejar la realidad ciudadana con un enfoque cercano.

A propósito, cabe destacar el trabajo de Patiño *et al.* (2022) en el que se destacó el aporte reconocido por víctimas del conflicto armado de los procesos de producción audiovisual como forma de construir el entendimiento y conocimiento acerca de los hechos permitiendo la comunicación entre quienes vivieron los acontecimientos y quienes no, permitiendo así trabajar el lazo social desde la empatía y la sensibilidad.

También se registraron evidencias sobre la manera en la que las iniciativas ciudadanas, alejadas de los medios o canales institucionales, generan un impacto positivo para la construcción de paz y la reconciliación

mediante la incorporación de los relatos tanto de víctimas como de victimarios (Tamayo-Arango, 2020; Olarte-Delgado, 2019).

Adicionalmente encontramos investigaciones centradas en el elemento audiovisual de la comunicación, como aquellos sobre procesos de producción y realización del género documental, que tienden a la reflexión entre la población víctima y su red social para superar la adversidad social y emocional que causó la violencia mediante la resignificación tanto de la identidad como del reconocimiento (Patiño *et al.*, 2021). Acuña (2009) ubica al documental como género predilecto para visibilizar experiencias y realidades sobre procesos de articulación y construcción de memorias e identidades. En este sentido, es importante referenciar la responsabilidad del comunicador audiovisual tanto con el espectador como con las personas representadas en la obra audiovisual (Lanza, 2016; Zylberman, 2018; Patiño *et al.*, 2022).

En contextos del conflicto, el género documental manifiesta la historia, permite recuperar y activar la memoria como vehículo cultural mediante el valor de los testimonios que movilizan y priorizan las subjetividades y narraciones de las experiencias traumáticas evocadas por las víctimas (Aprea, 2017). Zúñiga (2017) se centra en la pertinencia de hacer memoria a través de productos audiovisuales, a los que denomina “artefactos culturales” (2017, p. 109) que despiertan diversos modos de expresión, creatividad e imaginación y permiten poner en diálogo experiencias y recuerdos. En la misma línea, Castrillón-Medina y Hernando-Gómez (2020) indican que la comunicación audiovisual actúa como una estrategia para construir paz desde los procesos de memoria, esperanza y resignificación. “La práctica mediática de la comunicación, en tanto forma de educación social, toma un papel de doble vía: por una parte, se concentra en la formación instrumental; y por otra, en la motivación para deconstruir y desmitificar los discursos históricamente instituidos” (Castrillón y Hernando, 2020, p. 8).

A partir de esta idea, los documentales audiovisuales producidos en torno al conflicto armado colombiano se convierten en “procesos de subjetivación política” (Cristancho-Altuzarra, 2019, p. 163). Walker (2007) subraya que el audiovisual facilita la narración desde la multiplicidad de sentidos sobre lo ocurrido a partir de la voz de las personas afectadas. Por tanto, el documental, como artefacto de memoria, da cuenta del punto de vista y del proceso de elaboración de sentido (Mendoza, 2014). Asimismo, Schroeder-Rodríguez (2021) resalta el papel del documental de creación para enriquecer los escenarios narrativos de memoria y construcción de paz, dando voz a colectivos marginados. Por tanto, se puede inferir que el producto audiovisual conecta con el enfoque psicosocial que persigue indagar en el reconocimiento del individuo, las situaciones del contexto y el desarrollo humano integral que se manifiestan en las interacciones con otros y con el entorno con el objetivo de abordar las problemáticas sociales; es decir, el audiovisual permite construir y compartir la experiencia vivida a nivel subjetivo y cultural.

En ese sentido, así se evidencia que existe un reconocimiento del acto de *contar* desde una perspectiva relacional, en la que se hace necesario otro (supuesto, imaginado o real). Por lo tanto, no es suficiente con narrar como forma de desahogo, alivio o evitación de la frustración y dolor, sino que se establece una fuerte expectativa sobre la escucha, de ahí que sea en la comunicación con la otredad que subyace el potencial de resignificación, por lo que esto no se reduce a un acto individual, sino que se eleve a un acto colectivo (Patiño *et al.*, 2022).

Estas referencias conducen a pensar al equipo de realización audiovisual como un agente de paz; es decir, como hacedor de espacios donde se otorgue sentido a la comunicación. Desde la reflexión compartida por Karan (2017), el comunicador social se ubica:

“Más cercano al gestor-mediador sociocultural que propiamente al periodista o al humanista; es un profesional que puede y sabe generar y diseñar mensajes, pero sobre todo estrategias para promover el reconocimiento de esos sujetos y de sus prácticas sociales, cuyo objetivo ahora no es regular los efectos de la audiencia sino construir ciudadanía” (Karan, 2017, p. 141).

En esta línea, concebimos al profesional en comunicación, en su ejercicio de la realización audiovisual, como comunicador social entendiendo la comunicación como un proceso de construcción de sentido colectivo que rivaliza con la hegemonía de la mediación instrumental y estructural de la tecnología. De esta forma, dicho proceso prioriza el objetivo de la creación de vínculos entre los ciudadanos que permita observar, comprender y narrar la ciudadanía. Se trata de priorizar la comunicación para generar ciudadanía y reconstituir la sociedad.

Particularmente, Pereira explica que el sentido de la comunicación radica en “el proceso de negociación de los sentidos sociales, las formas de percibir, representar y realizar un reconocimiento cultural. Comunicar es narrar, representar, significar y producir sentido colectivo” (Pereira, 2005, p. 433). La mediación es, por tanto, un proceso de interacción en donde emergen sentidos y significados desde el contexto y subjetividad propia de los sujetos (Castrillón y Hernando, 2020) para generar una interlocución con y desde las audiencias para su uso y apropiación (Orozco-Gómez, 1997).

3. Método

Esta investigación se define como un estudio cualitativo interpretativo de carácter exploratorio, basado en análisis temático, orientado a comprender lo que los individuos (quienes ejercen la realización audiovisual) exponen de su experiencia en forma de sentimientos, emociones, razonamientos o visiones sobre el fenómeno objeto de estudio (Hernández-Sampieri *et al.*, 2014). Esta investigación recurrió al grupo de discusión como técnica de investigación, en tanto que permite que los participantes expongan perspectivas y puntos de vista desde una práctica discursiva (Canales-Cerón, 2006). El grupo de discusión, como técnica que propende la participación, facilita la conversación de los individuos y la búsqueda de significados compartidos para la reflexión sobre los consensos y disensos relacionados con el quehacer audiovisual en el marco del conflicto armado en Colombia. Este abordaje cualitativo persiguió articular el discurso de los participantes sobre un fenómeno común y orientar la deliberación a partir de una serie de tópicos o preguntas (Fàbregues *et al.*, 2016). Para ello, la conversación se guio a partir de una serie de categorías temáticas (por ejemplo: emociones, dolor, dignidad, reconocimiento y empatía, diálogo y escucha, cocreación y planeación conjunta), como mediación para facilitar la discusión. Estas categorías temáticas provienen del marco conceptual y del guion de moderación, y operaron como categorías sensibilizadoras o previas; se distinguen de los códigos inductivos y de las categorías analíticas finales que se presentan en los resultados. En coherencia con este enfoque cualitativo interpretativo, el análisis se orientó a la identificación e interpretación temática de los significados construidos intersubjetivamente por los participantes en la conversación grupal. El análisis se sitúa en las estructuras de significado expresadas en las mesas de trabajo.

Desde esta perspectiva, se realizó una convocatoria nacional abierta y dirigida a comunicadores sociales, realizadores audiovisuales, artistas visuales, documentalistas y profesionales con énfasis audiovisual. Para ello se contó con el apoyo de instituciones y asociaciones aliadas, redes de contactos profesionales y

colectivos sociales que trabajan con víctimas del conflicto armado. Por tanto, la estrategia de muestreo fue no probabilística, de tipo intencional por conveniencia, complementada con técnica de bola de nieve. Esta estrategia resultó pertinente dado el carácter exploratorio del estudio y la necesidad de acceder a perfiles con experiencia situada en el fenómeno analizado. Los criterios de inclusión contemplaron: (i) ser mayor de edad, (ii) contar con formación o experiencia en producción audiovisual y (iii) haber tenido, o estar potencialmente en capacidad de tener, interacción profesional con población víctima del conflicto armado. Cuando los participantes se inscribieron a través de un formulario de Google, se les pidió que informaran acerca de si contaban o no con experiencia previa trabajando con población víctima del conflicto y qué tipo de productos audiovisuales (por ejemplo, género documental, película, video, serie de televisión o nota periodística tipo reportaje o crónica) habían desarrollado con esta. A partir de esta información, los inscritos se clasificaron en tres perfiles: [1] participantes con experiencia directa, esto es, con proyectos audiovisuales realizados con población víctima; [2] con experiencia indirecta, es decir, vinculados a organizaciones, archivos o equipos que abordan el conflicto armado sin interacción directa con víctimas; y [3] participantes sin experiencia previa, potencialmente en capacidad de tenerla por su formación y ámbito de desempeño.

Se contó con un total de 36 participantes que se habían inscrito en el evento, el cual se desarrolló a través de aplicaciones de conferencia remota. Todos los inscritos fueron mayores de edad y se distribuyeron de forma equitativa entre hombres (51%) y mujeres (49%). Los participantes procedían de diversos departamentos de Colombia, entre ellos Bolívar, Cundinamarca, Valle del Cauca, Tolima, Antioquia y Norte de Santander, además de una persona conectada desde Francia. Antes de iniciar la sesión, todos fueron informados acerca del propósito del proyecto y diligenciaron los respectivos consentimientos informados.

Los participantes fueron organizados en cinco mesas de trabajo de acuerdo con el tipo de experiencia profesional relacionada con víctimas del conflicto armado. Las Mesas 1 y 2 estuvieron conformadas por realizadores audiovisuales con experiencia indirecta, entendida como aquella derivada del abordaje de temáticas asociadas al conflicto armado y sus víctimas mediante productos o procesos audiovisuales, sin que ello implicara un trabajo directo con esta población ($n=13$; Mesa 1, $n=9$; Mesa 2, $n=4$). Por su parte, las Mesas 3, 4 y 5 estuvieron integradas por profesionales con experiencia directa de trabajo con víctimas del conflicto armado ($n=23$; Mesa 3, $n=7$; Mesa 4, $n=10$; Mesa 5, $n=6$). Esta distribución permitió contrastar las perspectivas de quienes habían abordado la experiencia de las víctimas de manera indirecta desde su práctica audiovisual con las de aquellos profesionales que habían desarrollado procesos de trabajo directo con esta población. El número de participantes en cada mesa varió de acuerdo con su disponibilidad para participar en las sesiones.

Todas las mesas contaron con un(a) moderador(a), quien facilitó la conversación para evitar el riesgo de la verticalidad o el monopolio de la palabra, y con un(a) relator(a), encargado de consignar los aportes de los participantes. El grupo de discusión (técnica que facilitó la recolección de la información) propició la conversación natural desde las vivencias y pareceres a partir de la cual emergieron los consensos y disensos sobre el objeto de estudio (Canales-Cerón, 2006). Como centro de análisis se tomó el discurso de cada participante con la finalidad de interpretar la experiencia de vida y profesional, reconociendo sus saberes y cotidianidades para la cocreación audiovisual (Karam, 2005), al tiempo que permitió establecer la estructura semántica y de sentido a partir de consensos y disensos a nivel intragrupo e intergrupar. No obstante, el corpus analizado se integró con dos fuentes complementarias: las transcripciones completas de las cinco sesiones, que constituyeron la unidad principal de análisis y sobre las cuales se aplicó la codificación, y las relatorías de cada mesa, empleadas como material de contraste para reconstruir la secuencia deliberativa y

verificar los énfasis registrados in situ. Ambas fuentes se integraron en la fase de agrupación de categorías, cotejando los ejes derivados de las transcripciones con los consignados por cada relator(a). En cuanto al proceso analítico, las sesiones fueron registradas y posteriormente transcritas para su análisis. Se desarrolló un proceso de codificación temática, orientado a identificar patrones recurrentes, categorías y relaciones significativas en el discurso de los participantes. Este proceso implicó fases de lectura comprensiva, codificación inicial, agrupación de categorías y refinamiento interpretativo, en coherencia con el enfoque interpretativo adoptado. El material fue codificado por los investigadores del equipo, que trabajaron con un libro de códigos común, elaborado tras la lectura de las dos primeras transcripciones y ajustado de forma iterativa conforme aparecían códigos inductivos; en él se consignó la denominación de cada código, su definición y un fragmento. Como mecanismos de revisión y reflexividad, el equipo sostuvo sesiones periódicas de contraste de la codificación y consignó por escrito sus posiciones previas respecto del objeto de estudio.

4. Resultados

Los resultados proceden de las cinco mesas de diálogo realizadas con realizadores audiovisuales. Las categorías que organizan esta sección tienen el siguiente estatuto: dignidad, emociones, empatía, diálogo, escucha y cocreación operaron como categorías sensibilizadoras del guion de moderación; sobre las transcripciones se generaron códigos inductivos, y de la agrupación de esos códigos resultaron las categorías analíticas. Asimismo, dado que los datos proceden de realizadores audiovisuales y no de víctimas ni de audiencias, los hallazgos dan cuenta de las percepciones y atribuciones de estos profesionales sobre los efectos de su quehacer. Del análisis de dichos discursos emergen dos aportes, desde la perspectiva de los participantes, que relacionan lo audiovisual con el relacionamiento con las víctimas del conflicto armado: 1) el reconocimiento y la dignificación de la víctima durante el proceso de cocreación del producto audiovisual y 2) la exteriorización de emociones durante el acto narrativo que estaban silenciadas. Además, emerge una consideración, relacionada con el compromiso de la ética del cuidado, la cual puede convertirse en limitante u oportunidad durante la producción audiovisual.

4.1. Reconocimiento y dignificación de la víctima

El primero de los aportes que los participantes atribuyen al audiovisual se asocia con su potencial para el reconocimiento y la dignidad de las víctimas del conflicto armado; esto se configura como resultado de un conjunto de prácticas relacionales y decisiones que estructuran el proceso de producción audiovisual para lo cual se requiere de una proactividad del equipo humano de realizadores audiovisuales para colaborar con la comunidad; es decir, un compromiso e implicación que fomente espacios para la cocreación y la planeación conjunta con esta población.

Los participantes señalan que los proyectos audiovisuales que incluyan como protagonista del relato a personas afectadas por el conflicto, deben priorizar “la idea de dignificar” (Mesa 3, participante A), como en “transformar el contexto de violencia” (Mesa 5, E), mas no en la revictimización. En este sentido, la dignificación emerge como una categoría que reorienta el propósito narrativo del audiovisual: de la exposición del daño hacia la reconstrucción simbólica del sujeto; de la revictimización a la reparación.

“De hurgar y hurgar. De enfocarse solo en el hecho victimizante y no en quién es esa persona, dónde vive [...]. A veces algo más terrible son las aventuras del documentalista, que es cuando el documentalista se pone en primer plano: «Miren dónde estoy, hay balas, estoy en un sitio»” (Mesa 3, F)

“Uno va a conocer los relatos y la experiencia de ellos y, también, digamos que en ese sentido es que uno reconoce cómo esa experiencia de narrar frente a la cámara y de participar en una obra audiovisual resulta dignificante.” (Mesa 2, B)

Para revertir la tendencia-problema de la revictimización al momento de realizar la obra audiovisual, los participantes consideran clave que tanto el producto audiovisual como el rol de los comunicadores audiovisuales no sea extractivista; es decir, que eviten llegar a la comunidad, extraigan los relatos y los organicen sin contar o alentar la participación de los afectados por el conflicto. “Es importante integrar a las personas dentro de ese proceso” (Mesa 4, C), desde el principio, con el objetivo de que al final sientan que han sido “protagónicos en el proceso de creación” (Mesa 2, B). Así, el rechazo al extractivismo narrativo se configura como un principio articulador de esta categoría, al desplazar el foco desde la apropiación del relato hacia su construcción compartida.

Lo anterior también incide en la fase inicial: “Antes de llegar al proceso de la cámara, todo el proceso de producción puede ser muy importante, pero, en el caso de nosotros, es más importante la planeación conjunta y luego de eso la gestión que se hace de manera colectiva para que esa voz sea escuchada” (Mesa 1, D). Argumento compartido también por otro participante: “Más que llegar y sencillamente contar la historia es participar en la planeación de cómo se quiere contar eso y qué cosas vale la pena abordar” (Mesa 1, B). En este punto, la cocreación no solo aparece como una estrategia metodológica, sino como una condición de posibilidad para la reconfiguración del lugar de enunciación de la víctima dentro del proceso audiovisual.

“Uno está compartiendo con las comunidades. No solamente es el observador documentalista, sino que también es la persona que está con ellos. Los procesos de diálogo y los procesos de escritura terminan volviéndose en catarsis para ellos y de ahí también se construyen formas o narrativas que uno no llevaba al campo. Uno tiene una preconcepción cuando hace una investigación previa, pero al acercarse al campo también se encuentra con diversas realidades de los personajes o diversas realidades no contempladas.” (Mesa 3, E)

Desde esta perspectiva, y a partir del discurso de los realizadores, se construye una categoría analítica que comprende el audiovisual como una herramienta de reconocimiento y dignificación, en tanto el proceso de cocreación no solo produce un objeto narrativo, sino que configura un espacio relacional donde la víctima es re-significada como sujeto de enunciación y no únicamente como objeto de representación. Esto implica que el proceso audiovisual se configure como un espacio relacional dinámico en el que se dialogan y comparten sentidos, se transforman las preconcepciones del realizador y se habilitan nuevas formas de narrar el conflicto armado.

Mención aparte ocupa el hecho de que la población afectada por el conflicto cuente con las competencias para realizar un producto audiovisual sin contar con personas externas. En una de las mesas se apuntó que cuando la población afectada es capaz de realizar sus propias producciones puede erigirse en un aporte

principal en el proceso de recuperación psicosocial que aporte al bienestar individual y comunitario afectado por hechos violentos acaecidos durante el conflicto. Así lo apuntaron varios de los participantes:

“Ellos y ellas mismas son las que producen sus audiovisuales. El relato cambia, el punto de vista es de ellos y, por ende, es incluso, para mí, más dignificante que las mismas comunidades cuenten su historia y no una persona exógena.” (Mesa 2, A)

“Que sean las mismas comunidades las que manejen su relato desde su perspectiva, desde su experiencia me parece más dignificante, más interesante. [...] Que no es que llega alguien que tiene un saber a decir cómo se hacen las cosas, sino que es también, reconocer un saber propio y una mirada del mundo que tienen ellos que nosotros quizás no tendríamos.” (Mesa 2, B)

Este aspecto identifica que el trabajo audiovisual orientado hacia la dignificación abarca desde la participación guiada hasta la apropiación plena de los medios de producción por parte de las comunidades. Es decir, que, para los participantes, la noción de dignificación no solo está en el involucramiento de su imagen en el proyecto audiovisual, sino que un aspecto fundamental está en tener en cuenta su autonomía, como requisito para narrar su historia. En ese sentido, tal como se registró en otras mesas participantes, las víctimas tienen la posibilidad de crear sus propias formas narrativas, así como de producir sus propias producciones audiovisuales. Es en este principio de autonomía donde se fundamenta, incluso, la posibilidad de no participar, de no contar ciertas partes de su vida, que no desean ser compartidas, como una expresión de dignidad.

Para lograr el reconocimiento y dignificación de la víctima del conflicto, los participantes hacen énfasis en el componente humano y en el cuidado del otro que tienen que evidenciar los realizadores durante la producción audiovisual (preproducción, producción y postproducción). Mencionan elementos de la ética del cuidado que abarca la comprensión de las distintas emociones y del cuidado como un valor para el desarrollo humano. Más adelante ahondamos en la importancia de la sensibilidad ética del equipo de realización audiovisual.

En la mesa 4 mencionaron la oportunidad de las entrevistas previas “*off the record*” con las personas, el mostrar pequeños fragmentos de la grabación para que la comunidad vea cómo está quedando y la importancia de la socialización del producto final para recibir retroalimentación. En este apartado, en la mesa 1 se hizo énfasis en la atención emocional y humana que requiere la víctima por parte del equipo que realiza el audiovisual para que, desde la empatía, sienta:

“Como suyo ese testimonio para evitar una postura instrumentalizada, para estar pensando no tanto en el resultado sino en todo el proceso de ese testimonio. Lo que puedo percibir es que para la víctima es muy importante los elementos de sentirse escuchados, el no ser juzgados y poder mostrar sus vivencias.” (Mesa 1, D)

En la preproducción, en el proceso de acercamiento, la empatía y atesorar una confianza recíproca entre la comunidad y el equipo humano del audiovisual es fundamental. “Son los que nos van a contar sus historias, sus vivencias y aquí es dónde podemos entender y conocer cómo podemos abordar estos temas con ellos” (Mesa 4, C).

“Muchas veces tú tienes que estar con el entrevistado horas seguidas, seguir las rutinas, casi que ellos tienen que olvidar que tú estás con micrófono, que tú estás con la cámara al lado de ellos

para dejarlo ser. Que no sea una cuestión prefabricada lo que tú estás grabando, sino que sea una cuestión completamente fidedigna. Entonces, sí hay que tener un nivel de confianza y de complementación con los entrevistados que es muy grande. Tú tienes que seguir procesos, hay documentales donde tú tienes que quedarte a comer con las familias, estar con ellos desde que se levantan, acompañarlos a sus trabajos o rutinas (...) Eso es complicado y llegar a esos niveles de confianza es difícil.” (Mesa 4, E)

En definitiva, a partir del discurso de los participantes y de las deliberaciones en las distintas mesas de trabajo se consolida, como categoría analítica, el audiovisual como un dispositivo al que los realizadores atribuyen capacidad de reconocimiento y dignificación en contextos de conflicto. De esta manera, la dignificación no reside exclusivamente en el producto audiovisual final o en la narrativa o estética adoptada, sino en la configuración de un proceso relacional situado, donde la confianza, la autonomía, la empatía y la participación reconfiguran el lugar de la víctima como sujeto de enunciación.

4.2. Exteriorización de emociones silenciadas durante el acto narrativo

Según los participantes, el audiovisual cataliza la exteriorización y visibilidad de emociones en los ciudadanos afectados por el conflicto. Adicional a la función expresiva, el análisis discursivo permite comprender que los realizadores atribuyen al audiovisual la condición de mecanismo de mediación emocional con potencial para activar procesos de resignificación subjetiva a través del acto narrativo. Los participantes relatan que la involucración de la víctima en el proceso audiovisual le permite “expresar, dar a conocer un relato, una historia, una memoria que ha sido sistemáticamente, de alguna forma, estigmatizada, ocultada o silenciada” (Mesa 5, E). Por tanto, la importancia de ser partícipes de la obra no recae tanto en el acto de narrar, sino en poder exteriorizar las emociones. Así, la narración audiovisual se configura como un espacio de enunciación donde lo emocional adquiere centralidad en sintonía con el contenido factual del relato.

Una participante expone que lo audiovisual “se vuelve una herramienta de soporte emocional para la persona” en donde pueda “mostrar y exponer al público mediante el relato de estas consecuencias y expresar el sentir de esta víctima”, así como que “el hecho de narrar permite que ellos transformen el hecho victimizante y generen una restitución emocional” (Mesa 4, H). La exteriorización emocional no solo implica una verbalización del daño, sino un proceso de resignificación que transforma la experiencia vivida. Estas expresiones, esta información verbal o no verbal, tornaría en una empatía social, ahora soslayada por el desconocimiento de la sociedad a partir de la asunción de que el audiovisual es un “ente de conexión para apoyo e inclusión, es decir, que se desestigmatice a las víctimas” (Mesa 5, C). Así, el proceso emocional trasciende al individuo y se proyecta hacia una dimensión colectiva, articulando experiencias individuales con procesos de reconocimiento social; es decir, la exteriorización emocional derivada de la experiencia individual se inserta en un marco narrativo colectivo, en el que el sufrimiento se reconoce como socialmente compartido. No solo se exteriorizan emociones, sino que el sujeto se reubica dentro de una comunidad simbólica más amplia.

El producto audiovisual no es un fin en sí mismo, sino un medio capaz de catalizar procesos: “Lo importante no es hacer la película, sino los procesos psicosociales que se activan dentro de ese escenario” (Mesa 5, E) donde las víctimas del conflicto son partícipes de la narración desde “una lógica de horizontalidad, poniendo a los actores a aportar de alguna forma dentro de la construcción del proyecto” (Mesa 5, E). En consecuencia, la horizontalidad en la participación es relevante al facilitar la posibilidad de habilitar condiciones para la expresión emocional genuina.

"El sentir que no es una experiencia aislada, sino que hace parte de un tejido y que no lo vean como una experiencia en la que ellos tienen su sufrimiento en soledad, sino que, a los demás sí nos importa lo que les ha pasado." (Mesa 2, B)

"Las afectaciones psicosociales del conflicto no recaen únicamente sobre las víctimas, sino que recaen sobre toda la sociedad. Por eso es importante que las voces de las víctimas, las imágenes, sus puntos de vista se tomen las cámaras y se tomen las pantallas para que puedan, de alguna forma, entrar en diálogo." (Mesa 5, E)

Se apunta a la importancia de los diversos testimonios de los protagonistas, desde lo cual se presume que emerge un sentimiento de no soledad en la afectación psicosocial, porque sus voces posibilitan que la persona "sienta que su historia hace parte de un relato mayor, que es el relato de nuestra nación. Creo que eso vincula su experiencia con la de otras personas y con la de todo un país" (Mesa 2, B). Finalmente, lo emocional también toma cuerpo durante la fase de divulgación del material audiovisual.

"El volverse a escuchar, el sentirse nuevamente, porque está en otro lugar, ya no está ante la cámara. Ya está frente a la pantalla, está como espectador o espectadora y eso sí que les dignifica. Reconocerse y verse. Eso me parece muy importante porque [...] plantearse qué pasa con las víctimas cuando efectivamente ese relato llega a la pantalla y lo ven ellos, ellas y sus familias. Ahí es donde está la posibilidad de rehacerse nuevamente, como de reconocerse." (Mesa 2, D)

En este marco, la lectura de los realizadores, la exteriorización emocional se extiende más allá de un momento puntual del relato y opera como un proceso en el cual el sujeto se reencuentra con su propia narrativa, lo que, según los testimonios, sugiere un posible potencial de reconocimiento y reconfiguración emocional capaz de reconectar la dimensión subjetiva con una dimensión colectiva o social más amplia.

4.3. La sensibilidad ética del equipo de realización audiovisual

La asunción del trabajo empático y colaborativo para la producción audiovisual amerita el compromiso ético del equipo humano audiovisual con la población afectada por el conflicto. Este acercamiento desde el cuidado del otro (ética del cuidado)¹ es imprescindible, teniendo en cuenta el contexto de dolor, violencia y conflicto que subyace en los afectados. Por tanto, la ética del cuidado se erige como un principio de autoregulación de la práctica audiovisual, que orienta y condiciona las decisiones narrativas, relacionales y productivas del equipo. En ese sentido, es vital recordar que "...una ética del cuidado se apoya en la premisa de no violencia, que no se debe dañar a nadie" (Gilligan, 1985, p. 281). Según Carol Gilligan (1985), autora de esta teoría, este tipo de ética plantea que la búsqueda del bienestar de las personas es una responsabilidad social y, por ello, se debe cuidar que las decisiones morales no las afecten, toda vez que estas pueden tener consecuencias en sus vidas. Así, la ética del cuidado no solo habilita el desarrollo del

¹ Según Faerman (2015), la ética del cuidado es una teoría moral de Carol Gilligan que surgió como alternativa a la teoría de desarrollo moral de Lawrence Kohlberg (años 80). Kohlberg propuso seis etapas de desarrollo moral basadas en hombres; según su modelo, las mujeres solo alcanzaban etapas intermedias. Gilligan cuestionó ese sesgo y propuso la ética del cuidado, centrada en las relaciones, la empatía y la prevención del daño, frente a la ética de la justicia (abstracta y universalista).

proceso audiovisual, sino que introduce límites y tensiones en el quehacer audiovisual al exigir una evaluación constante de las implicaciones de representar el dolor y la experiencia de las víctimas.

Esta exigencia hacia el cuidado de la otredad requiere tanto de una actitud humanizadora como de la construcción de confianza como condición necesaria para la práctica audiovisual. En un producto audiovisual como el género documental y el reportaje audiovisual se aboga por una “sensibilidad con la historia narrada” (Mesa 4, G) desde el acercamiento con las comunidades que habilite una “cocreación” (Mesa 4, E). Para ello, resulta importante que en el tiempo para la aproximación se cultive empatía y germine la confianza imprescindible para que “la cámara vaya siendo familiar, visible pero familiar” (Mesa 3, F).

Las y los participantes señalan que el desplazamiento y el hospedaje en el lugar donde reside la comunidad genera unos primeros vínculos de empatía del equipo de producción con la comunidad. La dificultad estriba en el sentido de que la cámara inhibe a la persona para dar su testimonio. La cohibe, la vuelve tímida. También el audiovisual silencia testimonios de personas que prefieren mantenerse en el anonimato por razones de seguridad. Esta limitación refleja la importancia de las decisiones éticas situadas en el contexto de la producción audiovisual en zonas de conflicto. No obstante, aquí emerge la oportunidad de generar narrativas ficcionales a partir de hechos reales, desde la animación de testimonios o desde el recurso de “elementos simbólicos o de material de archivo de fotografías que también ayudan a abrir las voces” (Mesa 4, F). La creatividad narrativa aparece como una respuesta audiovisual articulada con la ética del cuidado frente a las restricciones del contexto, permitiendo representar la experiencia sin comprometer la seguridad o el bienestar de los participantes.

“A mí me parecen muy bonitas las pequeñas voces, a partir de dibujos de niños que habían sido víctimas del conflicto, luego sus dibujos se animan y se crean relatos muy potentes, muy fuertes y realmente no estuvo intervenido frente a la cámara, sino que, sus formas de expresión se convirtieron en una pieza audiovisual.” (Mesa 4, F)

Desde este componente ético, lo audiovisual no es un fin en sí mismo, sino un medio o instrumento para hacer memoria colectiva. Por ello, resulta conveniente que el comunicador considere las implicaciones que lo audiovisual puede tener en los afectados por el conflicto. El profesional audiovisual tiene que gestionar una tensión constitutiva entre el deber de visibilizar y la responsabilidad de no generar daño adicional, incorporando una evaluación constante de las implicaciones de representar el dolor y la experiencia de las víctimas.

“Tenemos que ser responsables de ese tipo de cosas y saber cuándo es contraproducente o no lo es sacar a la luz pública información de este tipo y más que, en este momento, las víctimas estamos pidiendo que se revisen los derechos que tienen que ver, por ejemplo, con la recuperación de tierras, con proyectos de gran envergadura de minería en los territorios y con la recuperación de personas que están desaparecidas, con que se sepa la verdad sobre quién participó o ‘quién dio la orden’, esa frase que causa mucho revuelo en el país. Es eso, pensar si al final es un espacio donde se le permite sentirse escuchado o más bien revive sus miedos.” (Mesa 2, D)

Para finalizar, los resultados revelan que, en el discurso profesional analizado, la ética del cuidado opera como un eje transversal en el actuar y proceder del quehacer audiovisual, que no solo orienta la interacción con las víctimas, sino que regula los límites de lo representable, configurando un campo de decisiones para

los profesionales o comunicadores en el que el audiovisual se sitúa entre su potencial transformador y sus riesgos éticos.

5. Discusión

Este artículo surge con el objetivo de conocer de qué manera los realizadores audiovisuales problematizan su quehacer en contextos que involucran víctimas del conflicto armado en Colombia. Los realizadores participantes conciben su práctica en contextos de conflicto armado como un dispositivo relacional y ético, antes que como un ejercicio estrictamente técnico o narrativo, al que atribuyen incidencia en los procesos de reconocimiento, expresión emocional y cuidado de las víctimas. En este sentido, los hallazgos identificados —dignificación, exteriorización emocional y ética del cuidado— configuran un marco interdependiente que redefine el rol del profesional audiovisual como agente social. Esta reconfiguración se inscribe en el campo de la comunicación para la paz, en tanto reconoce al comunicador como actor clave en la reconstrucción del tejido social y en la generación de condiciones de reconocimiento e inclusión simbólica.

En primer lugar, el reconocimiento y la dignificación de la víctima se configuran como el resultado de prácticas de cocreación que desplazan el enfoque desde la representación del daño hacia la reconstrucción simbólica del sujeto. Este hallazgo dialoga con la noción de “sentido del otro” propuesta por Javier Darío Restrepo (2015), que, trasladada al objeto de estudio, implica situar al comunicador no solo como mediador, sino como responsable de propiciar condiciones para que la víctima emerja como sujeto de enunciación. En coherencia con los planteamientos de la comunicación para la paz (Charles, 2021), este proceso contribuye a la generación de narrativas inclusivas que favorecen la reconciliación y el reconocimiento social de las víctimas. En esta línea, la dignificación no reside exclusivamente en el producto final, sino en el proceso mismo, en la medida en que este habilita diversas formas de participación que cuestionan lógicas extractivistas de producción narrativa.

Es decir, que el proceso de elaboración audiovisual emerge como una manera de establecer la posibilidad de contar (Patiño et al., 2022), siendo esta una expresión de la agencia de las víctimas, que les permite elegir qué contar y que no, al tiempo que establece un vínculo con otro (supuesto, imaginado o real), en tanto se espera ser escuchado. En ese sentido, la dignificación puede relacionarse como una dimensión propia del trauma psicosocial que tiene que ver con el deterioro del lazo social. Al contar, se reconfigura ese lazo desde el intercambio de conocimientos, desde la capacidad y posibilidad de narrar y desde la expectativa de ser escuchados con sensibilidad, respeto y empatía.

En segundo lugar, los relatos sobre la exteriorización de emociones silenciadas sugieren que los realizadores atribuyen al audiovisual un funcionamiento como mecanismo de mediación emocional que trasciende la dimensión representacional. A juicio de los participantes, el acto narrativo permite tanto expresar experiencias previamente ocultas como facilitar procesos de resignificación individual y de inscripción de dichas experiencias en un marco colectivo más amplio. Así, estos procesos pueden interpretarse como formas de elaboración simbólica del trauma psicosocial, ya que además de posibilitar la expresión, reorganización y dotación de sentido a experiencias emocionalmente complejas, pone en el ámbito público una nueva narrativa que contrarresta los miedos instalados como forma de control y facilita el reconocimiento de las víctimas, la recuperación de la confianza, la ruptura de los silenciamientos impuestos,

la validación de la acción colectiva y la deslegitimación de las violencias; es decir, los testimonios sugieren un posible potencial de elaboración colectiva de la herida histórica dejada por la vivencia del conflicto armado (Martín-Baró, 1990). Así, los realizadores atribuyen a la narración audiovisual la capacidad de transformar la vivencia del sufrimiento desde una experiencia aislada hacia una experiencia socialmente compartida, lo que amplía su potencial en términos de reconocimiento y construcción de memoria colectiva.

Ambas dimensiones convergen en un elemento transversal: la ética del cuidado como principio regulador de la práctica audiovisual. En coherencia con los planteamientos de Carol Gilligan (1985), esta ética introduce una exigencia de no daño que tensiona permanentemente las decisiones narrativas del realizador. En el ámbito del documental, esta tensión ha sido ampliamente discutida por autores como Lior Zylberman (2018), quien, desde los trabajos de Brian Winston, Carl Plantinga y Bill Nichols, indica las dos grandes áreas en torno a la ética: los deberes del realizador hacia el espectador y hacia los sujetos representados.

En este sentido, los hallazgos refuerzan los debates en torno a la ética audiovisual, al evidenciar que las decisiones técnicas en la selección de imágenes, selección del encuadre de los planos y las escenas y secuencias narrativas a incluir en la edición o montaje del documental no son neutras, sino que implican responsabilidades morales concretas en la representación de sujetos en contextos de vulnerabilidad. En el caso de las víctimas del conflicto armado, esta responsabilidad adquiere una dimensión crítica, dado que la representación audiovisual no es neutral, sino que puede incidir en procesos de revictimización o, por el contrario, de reconocimiento. El alcance de esta dimensión se delimita del siguiente modo: el estudio no analizó productos audiovisuales terminados ni procesos de recepción, de modo que la selección de imágenes, el encuadre, la edición y el montaje fueron abordados de manera indirecta, a través del discurso profesional de los participantes. Las consideraciones sobre sus efectos en las audiencias constituyen, por tanto, una elaboración teórica y una línea de trabajo futura, antes que un hallazgo empírico de esta investigación.

Lo anterior evidencia que para ser garante de la requerida sensibilidad ética del equipo de realización audiovisual con el cuidado de la otredad (las víctimas), es transcendental no olvidar que el ser humano, según Goleman (1996) además de inteligente, también es un ser afectivo. En ese sentido, es recomendable que la conformación de dicho equipo de realizadores acoja la importancia de desarrollar y estar conectados con su inteligencia emocional, de manera que sea consciente que en este proceso ético con las víctimas: “Las categorías morales que acompañan tales interacciones son la responsabilidad, vínculo y deseo de compartir. Los sentimientos morales correspondientes son el amor, cuidado y simpatía y solidaridad” (Benhabib, 1992, p. 183). Por esta razón, comprender estos contextos del sentir, de los sentimientos antes que la razón, resulta fundamental.

Chouliaraki (2006) propone el concepto de políticas de la compasión para señalar las responsabilidades éticas que la representación del sufrimiento humano bien sea desde la espectacularización de las emociones o desde formas críticas de sensibilización. Para ella, el producto audiovisual enseña u orienta al espectador sobre cómo y qué sentir frente al sufrimiento ajeno. Teniendo en cuenta esto, propende por la construcción de representaciones que generen una conexión significativa entre las audiencias y los sujetos retratados. Por lo tanto, aquí el reto del realizador no es solo contar la historia, sino construir una narrativa que evite el morbo, promueva una comprensión frente a la situación que viven esas personas y genere procesos de agenciamiento en las víctimas. El material analizado recoge prácticas asociadas a esta exigencia: la

entrevista previa off the record, la devolución de fragmentos del material grabado o la decisión de no hurgar en el hecho victimizante se orientan a evitar la espectacularización del dolor que Chouliaraki problematiza.

Por su parte, Silverstone (2007) propone la noción de distancia adecuada para equilibrar aspectos de empatía y alteridad. Para él una excesiva cercanía del realizador con la situación de los sujetos a retratar puede invadir la dignidad de las víctimas y exponer el dolor íntimo, mientras que demasiada distancia puede generar indiferencia en las audiencias. Por lo tanto, aquí lo ético está en representar a las víctimas como otros con dignidad y no como objetos de consumo emocional. Así, por ejemplo, un documental sobre el conflicto armado debe permitir que haya empatía, pero sin apropiarse de la voz de la víctima ni reducirla a su sufrimiento. La noción de distancia adecuada permite leer una de las tensiones registradas en las mesas: la permanencia prolongada en el territorio aparece como condición de la confianza y, al mismo tiempo, como una implicación que dificulta sostener el criterio narrativo.

De manera complementaria, Sontag (2003) señala que mostrar el sufrimiento de los sujetos no necesariamente garantiza comprensión, sino todo lo contrario, indiferencia. En este sentido, alerta sobre los riesgos de la estetización y saturación de imágenes de dolor que generan indolencia en las audiencias y en cómo la espectacularización del sufrimiento lleva a que se convierta en un producto consumible. Allí, las cuestiones éticas que debe plantearse el realizador tienen que ver con cómo y para qué mostrar ciertas imágenes. En síntesis, el realizador audiovisual debe asumirse como un agente comunicativo cuyas decisiones formales inciden en la construcción de imaginarios sociales sobre la violencia, las víctimas y la memoria del conflicto. El corpus recoge testimonios que sitúan quién es la persona por encima del hecho victimizante y que ponderan la difusión frente al daño potencial, criterios que se relacionan con la saturación de imágenes de dolor que advierte Sontag.

Así, el ejercicio audiovisual se sitúa en un campo de decisiones éticas complejas, en el que el deber de visibilizar debe ser constantemente ponderado frente a la responsabilidad de proteger la integridad emocional y simbólica de los participantes, particularmente en documentales audiovisuales o de no ficción, como alerta Plantinga (2007), que representan a seres humanos en situaciones complejas y difíciles como sucede con las víctimas del conflicto armado. Como advierte Jean-Paul Colleyn (citado en Lanza, 2016), diversas justificaciones —como el bien de la causa, las exigencias profesionales o el derecho a la información— pueden operar como racionalizaciones que legitiman la exposición de testimonios potencialmente dañinos. Sin embargo, los hallazgos de este estudio sugieren que tales criterios deben ser reexaminados a la luz de una ética situada, que priorice el bienestar de las víctimas sobre las demandas narrativas o informativas. Esta tensión pone de relieve que la representación de la violencia y del sufrimiento constituye en sí misma un problema ético, en tanto las formas de visibilización pueden amplificar el daño o contribuir a su resignificación social.

En este sentido, la práctica audiovisual en contextos de conflicto exige una sensibilidad ética que atraviese todas las fases de producción —preproducción, producción y postproducción— y que se traduzca en decisiones concretas sobre qué narrar, cómo narrar y bajo qué condiciones hacerlo. Ello implica reconocer que el audiovisual no solo construye relatos, sino que configura relaciones, afectos y posibles consecuencias para quienes participan en él. En conjunto, estos hallazgos permiten proponer que el realizador audiovisual, en contextos de violencia y vulnerabilidad, debe asumirse como un agente ético cuya práctica se define por la capacidad de articular procesos de cocreación, habilitar espacios de expresión emocional y gestionar responsablemente las tensiones inherentes a la representación del otro.

6. Conclusiones

Esta investigación permite concluir que la práctica audiovisual en contextos de conflicto armado debe comprenderse como un proceso relacional y éticamente situado, en el que convergen dimensiones narrativas, emocionales y sociales. A partir del análisis de los discursos de los profesionales audiovisuales, se identifican tres ejes (la dignificación de la víctima, la exteriorización emocional y la ética del cuidado) que, en la perspectiva de los propios realizadores, reconfiguran el rol del comunicador como agente social en contextos de vulnerabilidad.

En términos teóricos, el principal aporte del estudio radica en conceptualizar el audiovisual tanto como medio de representación como dispositivo de mediación ética y emocional, al que los profesionales atribuyen capacidad de incidir en procesos de reconocimiento, resignificación subjetiva y construcción de memoria colectiva. Asimismo, la investigación amplía la comprensión de la ética del cuidado en el campo de la comunicación social, al evidenciar su carácter a la vez normativo y operativo, en tanto regula decisiones narrativas concretas y define los límites de lo representable en contextos de violencia.

Respecto a las implicaciones prácticas, los hallazgos sugieren que la producción audiovisual con víctimas del conflicto armado exige la adopción de enfoques de cocreación con las víctimas, el desarrollo de competencias socioemocionales en los equipos de realización y la incorporación de criterios éticos en todas las fases del proceso (preproducción, producción y postproducción). En este sentido, el comunicador audiovisual debe trascender su rol técnico para asumir una responsabilidad activa y empática en la generación de condiciones de confianza, participación y cuidado, orientadas a evitar la revictimización y a promover procesos de dignificación y reconocimiento.

Entre las limitaciones, los resultados de este estudio, enmarcados en el reconocimiento y la dignificación de las víctimas, la exteriorización de las emociones y el compromiso y deber ético, proceden de la deliberación y participación de un conjunto de realizadores audiovisuales que no conforman una muestra representativa de los profesionales comunicadores que narran o han narrado el conflicto armado en productos audiovisuales. No obstante, la variedad de perfiles y procedencias geográficas habilita explorar las reflexiones, prioridades y dificultades de la producción audiovisual con las comunidades víctimas del conflicto armado en Colombia. Asimismo, al tratarse de un diseño cualitativo interpretativo basado en el discurso de los realizadores, los resultados dan cuenta de percepciones y atribuciones profesionales; la verificación de efectos de restitución emocional, recuperación psicosocial o resignificación en las víctimas requiere diseños con participación de víctimas y audiencias.

Adicionalmente, esta investigación recoge las reflexiones sobre el deber ético, la sensibilidad y la empatía de los realizadores en la práctica discursiva evocada en los testimonios de los participantes, pero no coteja cómo se materializan en la práctica, tanto en la interacción con las comunidades como en la práctica narrativa audiovisual. Es decir, el foco de esta investigación se orienta principalmente hacia el proceso creativo (cocreación, relación y ética), toda vez que en los grupos de discusión se reflexionó sobre la dimensión representacional del audiovisual, y se reconoció que las decisiones narrativas de inclusión o exclusión de ciertos relatos íntimos de las víctimas también constituyen decisiones éticas en la producción audiovisual.

Futuras líneas de investigación podrían considerar abordajes que analicen temáticamente las narrativas de productos audiovisuales ya finalizados sobre el conflicto armado en Colombia, para así determinar qué tipo de historias se están narrando, qué actores intervienen y cómo se construyen dichas representaciones, sobre qué temáticas y enfoques se anclan dichas narraciones, qué estética audiovisual predomina o si emergen dilemas morales propios de contextos difíciles, en el marco del conflicto armado en Colombia.

Otra línea de acción a considerar implica el estudio interdisciplinar, para evaluar de qué manera la narrativa audiovisual influye en la recuperación psicosocial de las víctimas del conflicto armado, mediante la exploración del audiovisual como herramienta de acompañamiento para la reparación de su salud mental afectada por hechos traumáticos ocurridos en dicho contexto. Adicional, resulta pertinente analizar no solo el proceso de producción de la realización audiovisual, sino también la circulación y recepción de los productos audiovisuales, con el fin de comprender de qué manera influyen en las audiencias, en la (re)configuración de estereotipos o en los procesos de estigmatización, y en la generación de empatía, reconocimiento o distancia frente a las experiencias representadas.

Agradecimientos / Financiación

Este artículo se deriva de la investigación financiada por el Instituto Colombo-Alemán para la Paz - CAPAZ y el apoyo de las universidades colombianas a las que pertenecen los investigadores y la colaboración de la Universidad de Friburgo, Alemania, titulada: "Aportes del audiovisual a los procesos de recuperación psicosocial y protección de salud mental en víctimas del conflicto armado". Este proyecto adicionalmente se registró en la Universidad de La Sabana (Código COM-7-2024: "Aportes del audiovisual a los procesos de recuperación psicosocial y protección de salud mental en víctimas del conflicto armado"). Así mismo contó con el aporte de Miguel Ángel Brand Narváez en el marco de la BECA: "Formación de capital humano de alto nivel en los programas de maestría de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Antioquia para el departamento Bolívar", código BPIN 2020000100578, entre la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de Antioquia y la Fundación para el Futuro de Colombia – COLFUTURO.

Conflicto de intereses

Los autores declaran que no existe ningún conflicto de intereses.

Declaración ética

Este estudio se llevó a cabo de acuerdo con los principios de la investigación científica y no requirió la aprobación adicional de un comité de ética.

Declaración sobre el uso de la IA

No se utilizaron herramientas de IA generativa en la elaboración de este manuscrito.

Contribuciones de los autores

	Sandra Carolina Patiño-Ospina	Carlos Rodríguez-Pérez	Sergio Andrés Forero-Machado	Miguel Ángel Brand-Narváez	Claudia Constanza Tovar-Guerra	Juan David Zabala-Sandoval	Viviam Andrea García-Pachón
Conceptualización	X	X	X	X	X	X	X
Gestión de datos		X	X				
Análisis formal	X	X	X	X	X	X	X
Obtención de financiación	X	X					
Investigación	X	X	X	X	X	X	X
Metodología	X	X	X	X			
Gestión del proyecto	X						
Recursos	X	X					
Supervisión	X						
Validación	X	X	X	X	X	X	X
Redacción: borrador original	X	X	X	X	X	X	X
Redacción: revisión y edición	X	X	X	X	X	X	X

References

- Acuña, L. (2009). El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. *Clío & Asociados: La historia enseñada*, 13, 61-68. <http://dx.doi.org/10.14409/cya.v1i13.1662>
- Aprea, G. (2017). Puras palabras. Sobre algunos de los usos de los testimonios en los documentales argentinos que evocan el pasado reciente. *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentario*, (22), 143–162. <https://doi.org/10.20287/doc.d22.dt09>
- Benhabib, S. (1992). *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Gedisa.
- Canales-Cerón, M. (2006). El Grupo de Discusión y el Grupo Focal. En M. Canales Cerón (Ed.). *Metodologías de investigación social: Introducción a los oficios* (pp. 265-288). LOM ediciones.
- Castrillón-Medina, M. J., & Hernando-Gómez, Á. (2020). Construcción de paz en la práctica comunicacional juvenil. Estudio de dos colectivos de Medellín (Colombia). *Mediaciones Sociales*, 19, e64612. <https://doi.org/10.5209/meso.64612>
- Charles, M. (2021). Understanding Trauma for Reconciliation and Peace-building Journalism in Colombia. *Journalism Practice*, 15(2), 259-270. <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1713857>
- Chouliaraki, L. (2006). *The spectatorship of suffering*. SAGE Publications.
- Cristancho-Altuzarra, J. (2019). Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 147-167. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.hyhd>
- Fàbregues, S., Meneses, J., Rodríguez-Gómez, D., & Paré, M.-H. (2016). *Técnicas de investigación social y educativa*. Editorial UOC.

- Faerman, R. (2015). Ética del cuidado: Una mirada diferente en el debate moral. *Revista de Teoría del Derecho de la Universidad de Palermo*, 2(1), 123-146. https://www.palermo.edu/derecho/pdf/teoria-del-derecho/n3/TeoriaDerecho_06.pdf
- Gilligan, C. (1985). *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*. Fondo de Cultura Económica.
- Goleman, D. (1996). *Inteligencia emocional*. Kairós.
- Gordillo, C. (2021). Peacebuilding in Colombia: teachers' and students' perspectives on the Lectures on Peace. *Peacebuilding*, 9(1), 40-56. <https://doi.org/10.1080/21647259.2020.1731124>
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- Hernández-Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Jaramillo-Marín, J., Parrado, E., & Fattal, A. (2020). Transitar hacia la paz en Colombia. Entre la promesa y la ilusión en dos experiencias históricas (1953-2017). *Signo y Pensamiento*, 39(77). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp39-77.thpc>
- Karam, T. (2005). Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso. *Global Media Journal México*, 2(3), 34-50. https://gmjmxico.uanl.mx/index.php/GMJ_EI/article/view/129
- Karan, T. (2017). Relecturas y contribuciones. En M. de Moragas i Spà, J. Terrón, & O. Rincón (Coords.), *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero 30 años después* (pp. 139-142). InCom UAB/AE-IC
- Lanza, P. (2016). La ética de la representación en el documental. *Journal Ética y Cine*, 6(1), 41-50. <https://journal.eticaycine.org/La-etica-de-la-representacion-en-el-documental>
- López-López, W. (2012). *Medios de comunicación, conflicto y paz: sobre el enmarcamiento psicosocial del conflicto sociopolítico y la paz en Colombia* [Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/10347/3635>
- Martín-Baró, I. (1990). *Psicología social de la guerra*. UCA Editores.
- Mendoza, J. (2014). La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 2(3), 103-119. <http://dx.doi.org/10.21933/J.EDSC.2014.03.041>
- Moreno, S. (2008). Sebastián Moreno y la docuterapia. La historia de uno mismo. *Revista Kinetoscopio*, 18(81), 74-77.
- O'Rourke, R. (2001). Anya's movies. Afterimage. *The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, 29(3), 9. <https://doi.org/10.1525/aft.2001.29.3.9>
- Olarte-Delgado, A. (2019). Dialogue and Peacebuilding in Colombia: A Dialogic and a Transformative Relationship. *Journal of Dialogue Studies*, 7, 219-234. <http://www.dialoguestudies.org/wp-content/uploads/2019/12/Dialogue-and-Peacebuilding-in-Colombia-A-Dialogic-and-a-Transformative-Relationship.pdf>
- Orozco-Gómez, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. *Comunicar*, 8, 25-30. <https://doi.org/10.3916/C08-1997-06>
- Patiño-Ospina S. C., Zabala-Sandoval, J. D., García-Pachón, V. A., Tovar-Guerra, C., Rodríguez-Pérez, C., Brand-Narváez, M. A., Forero-Machado, S. A., & Alba-Sanabria B. H. (2022). Narrar en audiovisual: Perspectivas de víctimas del conflicto armado en Colombia sobre el proceso de realización audiovisual. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1285-1299. <https://doi.org/10.5209/aris.77963>
- Patiño-Ospina, S. C., Forero-Machado, S. A., Alba-Sanabria, B. H., & Carrero-Montealegre, C. P. (2021). Explorando el potencial terapéutico del género documental: una construcción participativa de una metodología que contribuya a la recuperación psicosocial de víctimas del conflicto armado. *Arteterapia. Papeles De Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 16, 55-66. <https://doi.org/10.5209/arte.72609>

- Pereira, J. (2005). La comunicación: un campo de conocimiento en construcción Reflexiones sobre la comunicación social en Colombia. *Investigación & Desarrollo*, 13(2), 412-441. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/view/1006/632>
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, (57-58), 1, 46-67. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/205>
- Restrepo, J. (2015). Decálogo del buen periodista. En J. Jáquez Balderrama (Coord.), Deontología periodística. *Un camino urgente a seguir* (pp. 103–106). Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Schroeder-Rodríguez, P. (2021). Perdonar sin olvidar: El difícil proceso de paz en Colombia a través del documental. *Latin American Research Review*, 56(1), 233-241. <https://doi.org/10.25222/larr.1453>
- Silverstone, R. (2007). *Media and morality: On the rise of the mediapolis*. Polity Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Tamayo-Arango, A. (2020). Comunicación entre víctimas y victimarios de la guerra en Colombia: aproximación a agencias de cambio personal y social. *Historia y comunicación social*, 25(2), 481-490. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.72278>
- Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. (2024). *Informe de gestión 2023*. <https://www.unidadvictimas.gov.co/wp-content/uploads/2024/01/InformeDeGestion2023.pdf>
- Vega Casanova, J., Tapias Hernández, C. A., & Pérez Quintero, C. E. (2019). Radio comunitaria y construcción de paz en Colombia. Comunicación, interacción y planeación participativa para el posconflicto. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 1391-1410. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2019-1390>
- Walker, J. (2007). Testimony in the umbra of trauma: film and video portraits of survival. *Studies in Documentary Film*, 1(2), 91-104. https://doi.org/10.1386/sdf.1.2.91_1
- Zúñiga, M. (2017). El lugar de la memoria: reminiscencias audiovisuales del conflicto armado en María la Baja, Colombia. Memorias: *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (34), 87-112. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/10097/11170>
- Zylberman, L. (2018). Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 45(50), 223-238. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>