

HISTORIA, VIOLENCIA Y ACTIVACIÓN POLÍTICA: ANTES DEL FUEGO COMO LUGAR CINEMATOGRÁFICO DE RECONFIGURACIÓN DE LA ESFERA PÚBLICA Y LA MEMORIA COLECTIVA EN COLOMBIA

JUAN-PABLO OSMAN

DELFINA M. CHACÓN CORENA

INTRODUCCIÓN

En los medios contemporáneos, marcados por la velocidad de circulación de imágenes y la expansión de la esfera mediática, el cine se configura como un espacio privilegiado para la revisión y reconstrucción de la memoria colectiva. En contextos como el colombiano, donde las narrativas del pasado han sido fragmentadas por décadas de conflicto y polarización, las representaciones audiovisuales adquieren una relevancia ética y política fundamental. La imagen cinematográfica no se limita a reproducir la historia, tiene la capacidad de intervenirla, interpretarla y resignificarla. Esta operación se articula con lo planteado por Gómez-Barris (2017) sobre el papel de las industrias culturales en la reconfiguración de memorias en sociedades que buscan verdad y reparación. Las imágenes, así, disputan sentidos sobre lo político y lo histórico en la esfera pública.

En esa intersección entre arte, archivo y memoria se ubica *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015), película que reactiva la toma y retoma del Palacio de Justicia de Colombia en 1985, al incorporarla en una ficción que interpela versiones oficiales del pasado. El objetivo de este artículo es analizar *Antes del fuego* desde una perspectiva estética, política e histórica. En este sentido, las preguntas de investigación que se abordarán son las siguientes:

¿Qué implicaciones estéticas, políticas e históricas presenta *Antes del fuego*, particularmente en su inserción de material de archivo audiovisual dentro de una narrativa de ficción?

¿El uso del archivo en *Antes del fuego* puede operar como dispositivo de resistencia política capaz de activar la percepción histórica del espectador?

El análisis se apoyará en tres núcleos conceptuales: el archivo como disputa simbólica; la pseudomor-

fosis como desplazamiento de formas entre épocas; y el realismo sensorial como estrategia que combina lo documental y lo afectivo para activar la percepción histórica. Como advierte Didi-Huberman (2008), las imágenes del pasado sobreviven en el presente como anacronías que interrumpen la linealidad temporal. En *Antes del fuego*, esos retornos recuerdan que el conflicto no pertenece al pasado; persiste en cuerpos, instituciones y en la mirada colectiva. La película articula elementos del thriller político y del drama romántico para explorar los límites entre historia documentada e imaginación cinematográfica.

A partir de decisiones formales —planimetría, montaje, sonido, puesta en escena y uso de archivo—, se examina cómo la película implica memoria histórica y narrativa política. No se trata solo de analizar una obra, sino de situarla en la tradición crítica del cine latinoamericano de la memoria, donde montaje de archivos y reconstrucción del trauma forman una poética y una ética del recordar.

En este orden de ideas, el artículo asume que la relación entre ficción y archivo no es subsidiaria, sino constitutiva de una epistemología audiovisual que se despliega en la tensión entre mostración y ocultamiento, entre lo que la cámara deja ver y aquello que debe ser reconstruido por el espectador. En *Antes del fuego*, esa epistemología adopta la forma de una economía de indicios: fragmentos de discursos televisivos y radiales, titulares fuera de campo y restos archivísticos del siniestro que, al irrumpir en la diégesis, producen una disonancia cognitiva orientada a activar la memoria histórica como problema, no como repertorio cerrado de hechos. El artículo parte de considerar, entonces, que el cine de la memoria en Latinoamérica opera con dispositivos estéticos que exceden la lógica de la verificación documental, sin renunciar por ello a una pretensión de verdad. Este ejercicio de autenticidad no se verifica en la exactitud del dato sino en la consistencia ética de la mirada, en la capacidad de una puesta en escena para abrir espacio a los duelos pendientes, a los sujetos borrados y a los conflictos soterrados que todavía condicionan la vida pública colombiana.

CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO: LA POLITIZACIÓN DE LA MEMORIA EN COLOMBIA

El conflicto armado colombiano, uno de los más prolongados del hemisferio, ha dejado más de ocho millones de víctimas entre desplazados, asesinados y desaparecidos. Su complejidad surge de la multiplicidad de actores —guerrillas, paramilitares, narcotráfico, fuerzas estatales—. Como advierte Martín-Barbero (2002), los medios de comunicación en Colombia han sido a la vez vehículos de visibilización y de simplificación del conflicto, consolidando narrativas polarizadoras en torno a la violencia.

Uno de los sucesos más dolorosos de este largo conflicto ocurrió el 6 y 7 de noviembre de 1985. Durante 28 horas se desarrolló un combate entre el Ejército colombiano y guerrilleros del grupo M-19, quienes ingresaron armados al Palacio de Justicia de Colombia, tomando el control del edificio. La toma y retoma del Palacio dejó más de noventa muertos, entre ellos doce magistrados, y once desaparecidos. La cobertura mediática, centrada en tomas externas del edificio en llamas, produjo un archivo audiovisual parcial, pero de enorme potencia simbólica, reiterado por décadas en noticieros y documentales. El Centro Nacional de Memoria Histórica (2018) ha mostrado cómo los relatos ante este suceso siguen politizados y polarizados; para algunos, la actuación militar fue respuesta legítima; para otros, crimen de Estado encubierto. Por su parte, Jiménez Pallares (2025) subraya las memorias fracturadas donde testimonio personal, registro periodístico y versión oficial coexisten en tensión en el intento por construir un relato unificador de estos hechos históricos.

Esta polarización en torno a la memoria persiste en Colombia. Tras los Acuerdos de Paz firmados con las FARC en 2016, la Comisión de la Verdad evidenció que la manipulación de información ha obstaculizado la reconciliación (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2022). Uribe de Hincapié



Imagen I. Arturo y Milena, protagonistas de la película. *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015)

(2020) advierte que cuando las élites pactan silencios y autoamnistías, la memoria pública se distorsiona, bloqueando los duelos colectivos; Orozco (2022) añade que las disputas de poder determinan qué voces ingresan al relato nacional. Tal y como afirman Campo y Rival (2007), la cuestión no es únicamente fáctica, sino regulatoria, quién autoriza el relato del pasado y bajo qué régimen de visibilidad. La persistencia de versiones estatales y paraestatales en pugna produjo un campo polarizado donde la memoria pública se vuelve artefacto de negociación. En esa arena, el archivo televisivo de la toma y retoma del Palacio en 1985, terminó por sedimentar una iconografía del fuego: fachada, llamas, humo. Esa iconografía, sin embargo, condensa un punto ciego, no muestra el tratamiento a los cuerpos ni la administración burocrática posterior del daño. El problema no reside solo en la parcialidad del registro, sino en su capacidad performativa para fijar qué se considera como lo sucedido.

Esta performatividad explica por qué, pese a los avances institucionales, el duelo colectivo permanece inconcluso; el régimen de lo visible ha sido insuficiente para vehicular la agencia de ví-

timas y testigos en el espacio público. Desde esta perspectiva, *Antes del fuego* funciona como máquina de reappropriación del archivo. Al reinsertar fragmentos en un tejido ficcional, la película vuelve a politizar la mirada y disputa la lectura hegemónica del acontecimiento. La ficción no reemplaza al documento, lo hace hablar de otra manera, mostrando las zonas intersticiales: lo no filmado, lo desviado, lo dicho a medias, que constituyen el núcleo traumático del caso.

En este marco, *Antes del fuego* responde estéticamente-políticamente a la necesidad de rearticular un relato común y de reabrir preguntas sobre responsabilidad estatal y silenciamiento. Ambientada en Bogotá, diecinueve días antes del ataque, la historia sigue a Arturo, un abogado que incursiona en el periodismo, y a Milena, una estudiante en prácticas, quienes investigan una muerte que conecta con tramas de poder mediático y político.

La ficción opera en los márgenes de la historia conocida, al borde de una catástrofe inminente. La elección de situar la narración en un umbral temporal de diecinueve días no es menor, convierte al tiempo en materia dramática y permite representar la historia desde la víspera, es decir, desde la

condición del desastre ineludible. Esta operación desplaza el interés del qué ocurrió hacia el cómo se incubó lo ocurrido, y con ello revaloriza una ciudadanía crítica que abra la posibilidad de un contrarrelato. En la dinámica Arturo-Milena se cifra también una transmisión generacional de los oficios de la memoria: el método periodístico, las dudas éticas y los costos personales de investigar en un ecosistema de hostilidad política.

Orcasitas Pacheco et al. (2024) sostienen que el cine colombiano reciente articula incertidumbre histórica y esperanza, tensionando versiones institucionales de la violencia. En esta línea, la película de Mora funciona como ficción que desafía el silenciamiento institucional. Al integrar material de archivo de 1985 en la ficción, reactiva un imaginario visual compartido entre lo público y lo íntimo. Como señalan Gil Pulgarín y López Carmona (2023), el cine puede transformar hechos históricos en experiencias sensoriales y emocionales compartidas; en *Antes del fuego*, el archivo no documenta únicamente, detona reflexión colectiva sobre violencia e impunidad.

La reactivación del archivo en clave afectiva y crítica no implica idealizar la imagen histórica. Por el contrario, el film expone su insuficiencia: el humo, el recorte del encuadre, la baja definición, operan como síntomas de una historia parcializada. El gesto político consiste en no restaurar el archivo para que se vea mejor, sino en dejar ver su precariedad como marca de época. Esta ética de la intermitencia, el ver y no ver, es coherente con una Colombia donde las omisiones y los silencios han sido tan constitutivos del orden social como los eventos registrados.

EL ARCHIVO: CAMPO DE DISPUTA SIMBÓLICA

Desde Foucault (1970) hasta Derrida (1997), el archivo es entendido como dispositivo de poder que regula lo recordable y lo olvidable. En el cine, el archivo fílmico conserva huellas del pasado y las

reactiva en cada reinscripción narrativa. Didi-Huberman (2008) propone pensar las imágenes como anacronismos que sobreviven y retornan, rompiendo la linealidad del progreso; Elsaesser (2019) describe un tiempo espeso del cine de memoria, hecho de capas temporales.

En *Antes del fuego*, el archivo emerge como anacronismo que recuerda la persistencia del trauma. Su inserción genera superposición temporal y activa una memoria estratificada. Catelli (1991) y Carri y Salamanca (2021) han destacado el retorno a la esfera pública de imágenes traumáticas de la historia latinoamericana como signos de duelo inacabado. Amaral de Aguiar (2017) subraya que las imágenes se resignifican a través de su circulación y uso en contextos contemporáneos, operando como un registro activo más que como un depósito estático de información. Campo y Rival (2007) muestran que los regímenes de visibilidad del archivo pueden contribuir a organizar lo que puede verse y recordarse.

Mora convierte el archivo en forma de resistencia contemporánea frente a discursos oficiales que intentan clausurar el sentido de la toma y retoma del Palacio. Siguiendo a Abril (2022), el cine puede operar como archivo afectivo que resiste desaparición y silenciamiento; en *Antes del fuego* dicha idea se materializa en imágenes que retornan como huellas en tensión, activando una memoria corporal y emocional. Ortega (2007) entiende que, en el cine latinoamericano de memoria, el trabajo con archivo se ha conceptualizado como un espacio donde se tramitan duelos colectivos y se ensayan formas de justicia simbólica; Vásquez (2015) subraya prácticas artísticas del duelo como procedimientos de residencia de la memoria. En *Antes del fuego*, el archivo es materia estética que produce narrativa, empatía y pensamiento crítico.

El cine latinoamericano contemporáneo ha explorado desde la ficción y el documental el poder del archivo para hacer visible lo borrado, tal y como resaltan los críticos Durán Castro y Salamanca (2016) y Campo y Rival (2007). Así se pue-

de observar en *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011), *El eco* (Tatiana Huezo, 2023) o *Aún estoy aquí* (Ainda estou aquí, Walter Salles, 2024). En esta tendencia, *Antes del fuego* aporta una singularidad, el archivo no es externo al relato, sino su motor interno y su horizonte de sentido. Las imágenes reales de 1985 interrumpen la ficción para recordar que lo representado no es metáfora, sino historia vivida, configurando el cine como espacio de reparación simbólica. Si el archivo es dispositivo, su reinscripción cinematográfica es curatorial. Seleccionar, cortar, descontextualizar y volver a contextualizar son acciones que definen una gramática política del montaje. En *Antes del fuego*, el criterio no es meramente informativo, sino ético-estético, cada inserción de 1985 aparece como una especie de objeto lesionado. Esa herida no debe cerrarse, su función es mantener abierto el conflicto de interpretación, donde la verdad no coincide con la continuidad narrativa, sino con la tensión que produce en ella. De ahí que el film se alinee con la noción de tiempo espeso de Elsaesser (2019), donde la sedimentación de estratos temporales produce conocimiento por fricción, no por transparencia.

PSEUDOMORFOSIS: FORMAS HEREDADAS, SENTIDOS TRANSFORMADOS

La *pseudomorfosis* (Panofsky, 1982) describe la supervivencia de formas del pasado que, en nuevos contextos, adquieren significados distintos sin perder su configuración. Aplicada al cine, la *pseudomorfosis* explica cómo géneros y estructuras narrativas se reactivan como vehículos de otros discursos. En *Antes del fuego*, Mora se apropió del thriller político y del drama romántico, pero subvierte su funcionalidad, la tensión no busca resolver el conflicto, sino exponer una inestabilidad permanente que refleja la imposibilidad de cerrar heridas históricas. El desenlace ambiguo reafirma esa posición crítica.

LA REACTIVACIÓN DEL ARCHIVO EN CLAVE AFECTIVA Y CRÍTICA NO IMPLICA IDEALIZAR LA IMAGEN HISTÓRICA. POR EL CONTRARIO, EL FILM EXPONE SU INSUFICIENCIA; EL HUMO, EL RECORTE DEL ENCUADRE, LA BAJA DEFINICIÓN, OPERAN COMO SÍNTOMAS DE UNA HISTORIA PARCIALIZADA. EL GESTO POLÍTICO CONSISTE EN NO RESTAURAR EL ARCHIVO PARA QUE SE VEA MEJOR, SINO EN DEJAR VER SU PRECARIEDAD COMO MARCA DE ÉPOCA. ESTA ÉTICA DE LA INTERMITENCIA, EL VER Y NO VER, ES COHERENTE CON UNA COLOMBIA DONDE LAS OMISIONES Y LOS SILENCIOS HAN SIDO TAN CONSTITUTIVOS DEL ORDEN SOCIAL COMO LOS EVENTOS REGISTRADOS

La *pseudomorfosis* involucra, además, una economía de expectativas, el espectador reconoce señas genéricas –investigación, crimen, persecuciones, romance contenido– y, al hacerlo, activa un horizonte de anticipación que la película frustra deliberadamente. El suspenso no desemboca en revelación espectacular ni en castigo o reparación, sino en ambigüedad narrativa. Este desvío opera como giro semántico. El género ya no es un vehículo de entretenimiento, sino una máquina de problematización que expone los límites del saber. La película reproduce los códigos para desviarlos, es una *pseudomorfosis* estética que entrega inestabilidad hermenéutica, coherente con la persistencia del trauma.

Lapera (2018) sugiere que las estéticas cinematográficas latinoamericanas del siglo actual, dialogan con tradiciones visuales previas, resemantizándolas en contextos contemporáneos. Este planteamiento refuerza la operación *pseudomórfica* en la obra de Mora, quien cuestiona las lógicas de representación a través de una *pseudomorfosis* estética, reproduciendo aparentes formas del cine clásico, pero subviertiéndolas desde una sensibilidad contemporánea. Aguilar (2006) y De los Ríos

y Donoso (2016) han mostrado cómo la reactivación de géneros sirve a críticas del poder; Mora reinterpreta estos códigos desde una sensibilidad afectiva que vincula memoria e intimidad como estrategias de resistencia.

La contención actoral y el uso de la luz natural refuerzan la desautomatización del género, los rostros se sostienen en planos medios prolongados, los cuerpos resisten la elocuencia excesiva y los espacios no están diseñados para lucir la acción, sino para contenerla. Esta puesta en escena amplifica la reflexión. Tal como sugieren Aguilar (2006) y De los Ríos y Donoso (2016), el reciclaje genérico en Latinoamérica cobra sentido político cuando imanta de historicidad a las formas, es decir, cuando el código deja de ser plantilla para convertirse en operador crítico de un tiempo y un territorio concretos.

REALISMO SENSORIAL

El realismo sensorial (Marsh, 2015) combina documental, ficción y experiencia perceptiva para producir una memoria afectiva. Venkatesh y Jiménez (2016) han complementado esta noción enfatizando la inscripción de lo estético en cuerpos y afectos. *Antes del fuego* sitúa al público en una empatía crítica, la tensión emocional de los protagonistas se transmite mediante sonido ambiental, silencios, ritmos pausados y un formalismo que privilegia lo sensorial sobre la explicación.

En *Antes del fuego* el realismo sensorial opera mediante una coreografía de micropercepciones: respiraciones, murmullos de televisión y radio, pasos que reverberan. Este paisaje infraauditivo genera una atención táctil del espectador, cercana a una háptica sonora; se siente el sonido. La cámara en mano introduce fluctuaciones que emulan el temblor de quien presencia un hecho sin distancia y donde la memoria se inscribe en el cuerpo.

Suárez (2010) identifica en Colombia un cine del sentir donde la memoria se activa con el cuerpo antes que con el discurso. Bajo esta premisa,

la aproximación de Mora dialoga con obras como *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981), *Los abrazos del río* (L'entreinte du fleuve, Nicolás Rincón Gille, 2010), *Señorita María: la falda de la montaña* (Rubén Mendoza, 2017), *Tantas almas* (Nicolás Rincón Gille, 2019) o *Malta* (Natalia Santa, 2024), que articulan realismo afectivo entre corporalidad, identidad, territorio y duelo. *Antes del fuego* encaja con estas búsquedas narrativas y encarna lo que Kishore (2013) llama intervención estética y material, una forma de verdad sensorial que antecede lo conceptual y ancla allí una pregunta histórica.

La consecuencia ética de esta apuesta es que el film desactiva la identificación sentimental como mecanismo dominante y la sustituye por una empatía crítica; el espectador acompaña a los personajes sin absorberse en ellos, mantiene una distancia sensible que permite pensar mientras se siente. Angelucci (2019) lo formula como ilusión de presencia; no un calco de lo real, sino una condición de acceso a él por vía de la intensificación estética y sensorial.

HACIA UNA INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

Archivo, *pseudomorfosis* y realismo sensorial convergen en la premisa de que el cine puede actuar como dispositivo de resistencia que activa la percepción histórica. *Antes del fuego* propone una estética de supervivencia y resonancia. Imágenes del pasado como actores del presente, formas heredadas reactivadas para denunciar la persistencia del trauma, percepción sensorial como modo de conocimiento histórico. En lugar de fragmentar enfoques, la película articula teoría y experiencia, archivo y emoción; abre posibilidades de justicia simbólica y reparación colectiva desde la estética.

Esta convergencia teórica permite comprender por qué el film no propone tesis, sino dispositivos. El archivo introduce una temporalidad que hiere; la *pseudomorfosis* reorganiza la economía de expectativas y el realismo sensorial desplaza la

cognición hacia el cuerpo. La resistencia política se vuelve, entonces, resistencia perceptiva; obstaculizar las rutas cómodas de lectura para obligar a un trabajo activo de la mirada. En ese trabajo reside el potencial reparatorio de la experiencia estética en *Antes del fuego*, no entrega una verdad, habilita una forma de buscarla.

EL ARCHIVO COMO FORMA DE RESISTENCIA Y PREMONICIÓN HISTÓRICA

La narrativa de *Antes del fuego* se organiza bajo el signo de la premonición, el espectador sabe más que los personajes y lee cada escena como cuenta regresiva hacia la tragedia del Palacio de Justicia. Mora evita el suspense para construir una expectación melancólica donde lo cotidiano se carga de gravedad histórica. El guion alterna indagación periodística, vínculo afectivo entre Arturo y Milena e irrupciones puntuales de archivo, que instauran un horizonte trágico desde el primer acto.

La puesta en cámara privilegia interiores asfixiantes, encuadres cerrados y cámara en mano; Bogotá aparece como organismo opresivo, hecho de pasillos, oficinas y apartamentos de luz escasa. Esta espacialidad intensifica la sensación de colapso inminente. El tiempo, por su parte, responde a la imagen-tiempo *deleuziana* (Deleuze, 1987): planos sostenidos y silencios interrumpen la causalidad lineal, de modo que el conocimiento no consiste en anticipar qué ocurrirá, sino en experimentar cómo se siente el preludio a lo que ya sabemos que sucederá. Pequeños indicios diegéticos —titulares, voces de fondo, comentarios laterales— anclan la acción en el umbral del desastre, convirtiendo la anticipación en forma de conocimiento histórico.

Un recurso recurrente es el contrapunto de rutinas —café, trasladados, llamadas breves— con ítems de archivo que anuncian un clima de inseguridad

expansiva. Este montaje de hábitos subraya la tesis de que la violencia no irrumpre desde afuera, sino que se infiltra en la vida ordinaria hasta naturalizarse. La progresión dramatúrgica se marca por ajustes sucesivos de la percepción, la película enseña a mirar de otra manera el hecho histórico.

LA SECUENCIA DEL CLÍMAX: MILENA Y EL PALACIO

El clímax sintetiza la poética del film cuando Milena intenta huir del Palacio de Justicia en llamas. Un plano medio en cámara en mano la sigue entre humo y vibración leve; disparos y gritos se mezclan con una música extradiegética apenas insinuada que eleva la angustia.

El montaje alterna acción ficcional con archivo televisivo de 1985. Imágenes pixeladas y saturadas interrumpen la continuidad visual y fuerzan el reconocimiento de lo real que subyace a la ficción. Mora no homologa texturas, enfatiza la fractura; la rugosidad del archivo contrasta con la nitidez digital contemporánea, generando una dialéctica entre pasado y presente.

Imagen 2. La protagonista Milena huye del Palacio de Justicia. *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015)



Un instante decisivo: primer plano del rostro de Milena, enmarcado por el humo; su mirada roza la cámara por un segundo y desestabiliza el pacto ficcional. Siguiendo a Nichols (2013) en su reflexión en torno a la relación recíproca del archivo cinematográfico entre quien mira y quien es mirado, la secuencia interpela éticamente al espectador y desplaza el eje desde la compasión hacia la responsabilidad de memoria. Esta figura dialoga con Veiga (2010) sobre estéticas críticas de mujeres cineastas latinoamericanas que tensionan la representación hegemónica del cuerpo femenino, aquí convertido en cuerpo-memoria.

El diseño sonoro construye desorientación, los disparos se vuelven casi abstractos, un paisaje acústico que sustrae puntos de referencia. Como explica Chion (1993), el sonido no solo acompaña la imagen, la transforma. Ecos, fuera de campo y variaciones diegéticas suspenden el tiempo perceptivo y convierten el clímax en espasmo de memoria. Cuando la cámara se eleva y muestra el edificio ardiendo, Mora reencuadra el gesto televisivo de 1985; no es espectáculo, sino duelo; no es cierre, sino resistencia. El espectador ve más, pero sabe menos; la imagen muestra, pero no explica. Ese no explicar es, aquí, una ética.

EL MONTAJE COMO PENSAMIENTO

El montaje opera aquí con función epistemológica. En sintonía con el cine-ensayo, Mora edita para pensar, cortes y transiciones no buscan transparencia, sino exhibir fisuras. Velloso y Berenstain (2023) denominan a este gesto montaje disensual, que no busca ningún tipo de unidad o consenso y se practica a partir de la disposición de fragmentos a veces contradictorios y anacrónicos. La alternancia entre archivo y ficción, entre sonido directo y capas extradiegéticas, compone un ritmo que actualiza la dialéctica benjamíniana del ahora de la cognoscibilidad (Benjamin, 2009); el pasado irrumppe en el presente como demanda de redención de memorias silenciadas.



Imagen 3. Imagen de archivo insertada en la película. Un tanque del ejército colombiano intenta entrar al Palacio de Justicia durante el combate. *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015)

La película se distancia del montaje clásico hollywoodense y se aproxima a otras prácticas latinoamericanas de memoria como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), *Nostalgia de la luz* (Nostalgie de la lumière, Patricio Guzmán, 2010) o *Retratos de una búsqueda* (Alicia Calderón, 2014), donde la fragmentación y el distanciamiento dramatúrgico resisten la clausura moralizante. *Antes del fuego* apuesta por la sugerencia antes que por la explicación; su fuerza ética reside en esa economía de sentido.

La película activa lo que Velloso y Berenstein (2023) denominan disenso rítmico: cambios de tempo, silencios, microcortes que no se notan, pero se sienten como incomodidad. El resultado es un pensamiento por intervalos, la pregunta histórica no está en los planos, sino entre ellos, en la tensión que los enlaza. En ese instante, no en una lección verbal, es donde el espectador experimenta la historia y el suceso histórico.

LA ESPACIALIDAD DEL TRAUMA

La geografía emocional de Bogotá funciona como extensión del duelo colectivo, arquitectura gris y calles sórdidas e interiores en penumbra se convierten en cartografía afectiva. La casa y la oficina de Arturo condensan clausura y saturación infor-

mativa; Milena introduce un contrapunto vital que encarna la posibilidad de relevo intergeneracional de la memoria, posibilidad que el desenlace trunca al sugerir su desaparición forzada.

El film explora también la espacialidad del archivo, cada irrupción recuerda al espectador la mediación del relato y señala, mediante el propio dispositivo, el poder que administra la visibilidad. Las imágenes documentales funcionan como signos intermitentes de un pasado que se niega a ser clausurado.

Asimismo, la Plaza de Bolívar actúa como escenario palimpsesto durante la toma y retoma: capa republicana —instituciones—, capa moderna —cubrimiento de medios de comunicación—, capa contemporánea —caos, disparos, fuego, tragedia—. Esta desmitificación del centro político de Colombia enfatiza que la memoria no depende de oficialismos, sino de usos y circulaciones. Así, el espacio de la Plaza de Bolívar deja de ser postal para convertirse en dispositivo que reorganiza prácticas y discursos.

Imagen 4. Plaza de Bolívar de Bogotá. Al fondo, el actual Palacio de Justicia.
Fuente: Wikimedia Commons



ARCHIVO, CUERPO Y ESPECTADOR

A diferencia del documental que sitúa el archivo como material externo, Mora lo inscribe en la textura física del film. Grano, ruido y variaciones de definición operan como huellas corporales del trauma. En la línea de Steyerl (2009), la imagen pobre obtiene potencia política, su precariedad testimonia la violencia de la desaparición y la circulación desigual de la memoria. El montaje convierte ese contraste de resoluciones en motor de sentido, el espectador salta de una textura a otra y, en ese salto, toma conciencia de su propia labor de intérprete.

Así, la experiencia audiovisual exige participación sensorial activa. Cada inserción de archivo obliga a reajustar la mirada y a decidir una posición ética frente a lo que se ve. El montaje final, en el que se entrelazan archivo y ficción, condensa esta dialéctica y habilita la contemplación de lo insopportable sin convertirlo en espectáculo; es una ética de la mirada para un duelo inconcluso.

PREMONICIÓN HISTÓRICA Y JUSTICIA SIMBÓLICA

La premonición histórica condensa la operación estética del film. Ambientada días antes de los hechos, la película está atravesada por su sombra inminente. El bucle de anticipaciones refleja el modo en que la memoria opera en Colombia, no como línea hacia la reconciliación, sino como repetición traumática. Este diseño no solo estructura la trama, actúa como justicia simbólica. Al reconstruir la víspera del ataque, Mora devuelve agencia y rostro a sujetos anónimos que la historia oficial relegó a daños colaterales. La pe-

lícula dialoga con lo afirmado por Jelin (2002) con respecto a la ficción como vehículo de una forma de verdad. *Antes del fuego* interviene la disputa entre recuerdo y silencio mediante la imaginación, trascendiendo la mera representación del trauma y convirtiéndose en ejercicio de pensamiento audiovisual; no ofrece moralejas ni cierre, propone imágenes que persisten y exigen ser revisitadas. El film se inscribe en la tradición testimonial, pero la expande hacia un terreno sensorial donde estética y política de la memoria se fusionan.

La premonición no solo organiza la intriga, sino que define un régimen afectivo donde el presente está habitado por el futuro. En términos de memoria, esto equivale a decir que la historia actúa en el ahora como fuerza anticipatoria, se sabe que habrá *fuego*, pero no cómo impactará a los protagonistas. Esa indeterminación vuelve política la sensibilidad, obliga a estar atentos a lo que usualmente pasa desapercibido. De allí que la justicia simbólica se concrete menos en mensajes que en formas: en la cadencia de un plano sostenido, en una respiración que se quiebra, en una imagen que regresa inconclusa.

CONCLUSIONES

Desde la perspectiva de los estudios de cine y memoria, el caso de *Antes del fuego* ilumina tres implicaciones metodológicas. Primero, invita a leer el archivo no como fuente de consulta sino como agente que actúa sobre la diégesis y sobre la mirada; en consecuencia, el análisis debe prestar atención a su metodología de inserción. Segundo, sugiere evaluar los géneros como marcos heurísticos flexibles que, al implementar la *pseudomorfosis*, revelan condiciones locales de historicidad. Así, la lectura no compara solo similitudes genéricas, sino cambios de función. Tercero, reclama incorporar indicadores sensoriales al análisis crítico, evitando reducir lo estético a decoración de lo político, aquí lo político ocurre precisamente en la modulación perceptiva.

Este artículo examinó *Antes del fuego* desde dimensiones estética, política e histórica, atendiendo dos preguntas: de una parte, las implicaciones del uso de archivo en una ficción y, por otro lado, su potencia como dispositivo de resistencia que activa la percepción histórica del espectador. En el plano estético, la película articula un régimen perceptivo que combina suspense contenido, realismo afectivo y montaje disensual. La obra desplaza la lógica del thriller político y del drama romántico hacia una experiencia corporal de la memoria; silencios, textura del humo, vibración de cámara y diseño sonoro componen una verdad sensible que antecede a la explicación conceptual.

En el plano político, el archivo se vuelve gesto de resistencia frente a relatos oficiales. Al recontextualizar el registro televisivo de 1985, Mora exhibe su condición de resto inestable y reabre la disputa por la verdad histórica; convoca al espectador a una posición ética activa. En el plano histórico, la película evidencia que la toma y retoma del Palacio de Justicia continúa operando en el presente como trauma irresuelto de temporalidad circular del conflicto colombiano.

De este modo, se verifica que el archivo en *Antes del fuego* supera la ilustración referencial y deviene en operador narrativo que interrumpe la ficción, disloca la percepción del tiempo y demanda lectura crítica de la violencia. La película propone justicia simbólica y pensamiento audiovisual, en sintonía con Longmate (2024), quien destaca en la filmografía de Mora proyectos de imaginación moral que desafían narrativas de reconciliación superficial.

Formalmente, el film construye un lenguaje visual de la ausencia, evita la espectacularización del horror y privilegia consecuencias, no estallidos; desacelera el tiempo en un ecosistema mediático acelerado y enseña que recordar es resistir. En su clímax, archivo y ficción se enlazan en un montaje que no reconstruye, sino que repara simbólicamente la memoria como experiencia política y afectiva en cada mirada. *Antes del fuego* se afirma

así como pensamiento cinematográfico; visibiliza la tensión entre imagen-testimonio e imagen-simulacro, entre necesidad de recordar y riesgo de frivolarizar la violencia. En esa ambigüedad radica su potencia crítica. La película dialoga con la tradición latinoamericana de archivo y memoria y aporta una singularidad en el contexto colombiano: integrar el archivo como motor interno del relato de ficción.

En términos de aporte disciplinar, el artículo propone un modelo analítico para abordar ficciones que trabajan traumas históricos mediante materiales de archivo, útil para comprender cómo el cine disputa marcos de inteligibilidad del pasado y habilita contrarrelatos frente a versiones institucionales. En definitiva, ofrece herramientas para pensar el cine como agente de memoria colectiva y justicia simbólica en sociedades atravesadas por la violencia estructural.

En suma, la película de Mora demuestra que la defensa de la memoria no es únicamente un problema de contenidos sino de formas. Al articular archivo, *pseudomorfosis* y realismo sensorial, *Antes del fuego* ofrece un modelo de intervención en la esfera pública que no sustituye el trabajo institucional ni el judicial, pero complementa ambos con una pedagogía de la percepción: mirar desde otros ángulos, asumir la fragilidad de las imágenes y sostener, en esa fragilidad, la posibilidad de una ética de la memoria que no abdique de su complejidad. ■

REFERENCIAS

- Abril, N. G. P. (2022). Art and memory: Magdalenas por el Cauca. *Heritage Memory and Conflict*, 2(1), 39-49. <https://doi.org/10.3897/ijhmc.2.70846>
- Aguilar, G. M. (2006). Otros mundos: *Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amaral de Aguiar, C. (2017). Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (73), 17-30.
- Angelucci, D. (2019). Real and Immanence in Cinema. *Consecutio Rerum. Rivista critica della Postmodernità*, Anno IV(7), 147-158. Recuperado de <https://iris.uniroma3.it/handle/11590/365511>
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspeso: Fragmentos sobre la historia*. Buenos Aires: LOM Ediciones.
- Campo, J., Rival, S. (2007). Introducción. En J. Campo, S. Rival (eds.), *Imágenes de lo real: La representación de lo político en el cine documental argentino* (pp. 9-15). Buenos Aires: Libraria.
- Carri, A., Salamanca, C. (2021). Cuerpo y archivo: Conversación con Albertina Carri. En M. Luna Rassa, D. Samper (eds.), *Territorio y memorias sin fronteras: Nuevas estrategias para pensar lo real* (pp. 63-72). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Santiago de Chile: Lumen.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2018). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2022). *Informe final de la Comisión de la Verdad*. Bogotá: CNMH.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- De los Ríos E., V., Donoso, C. (2016). Imágenes sondeando ausencias: la mirada documental de Jonathan Perel. *alter/nativas - Latin American Cultural Studies*, 6. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/rios-donoso.html>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Durán Castro, M., Salamanca, C. (2016). Usos del archivo para la memoria y el presente. En M. Durán Castro, C. Salamanca (Eds.), *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (1st ed., pp. 11-20). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Elsaesser, T. (2019). Trapped in Amber: The New Materialities of Memory. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 60(1), 26-41. <https://doi.org/10.13110/framework.60.1.0026>
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Gil Pulgarín, M. A., López Carmona, A. M. (2018). *Ver el pasado para aprender el camino de la reconciliación*. En *Buen vivir, cuidado de la casa común y reconciliación* (pp. 1-14). Cátedra UNESCO de Comunicación. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez-Barris, M. (2017). *The extractive zone: Social ecologies and decolonial perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Jiménez Pallares, J. J. (2025). *Memorias sueltas de la toma y retoma del palacio de justicia (Bogotá, Colombia) Recuerdos, versiones y percepciones de la tragedia*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Kishore, S. (2013). The political in Indian documentary film: Material and aesthetic interventions, post-economic liberalization. *Studies in Documentary Film*, 7(2), 119-133. https://doi.org/10.1386/sdf.7.2.119_1
- Lapera, P. V. A. (2018). Civilização tropical em perigo: cinema, elite e classes médias na Belle Époque carioca. *Mana*, 24(1), 71-101. <https://doi.org/10.1590/1678-49442018v24n1p071>
- Longmate, P. (2024). *La imaginación moral: el arte y el alma de la construcción de paz en el cine de Laura Mora tras el Acuerdo Final de Paz de 2016 en Colombia*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Marsh, L. (2015). Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in Neighbouring Sounds. *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, 12(2), 139-157. https://doi.org/10.1386/slac.12.2.139_1
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Orcasitas Pacheco, L. J., Gómez Salazar, J. O., Bámaca-López, E. (2024). *Cine colombiano: retratos de incertidumbre y esperanza*. São Carlos: Pedro & João Editores. <https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/cine-colombiano-retratos-de-incertidumbre-y-esperanza/>
- Orozco, I. (2022). *Verdad y poder: la Comisión de la Verdad en disputa*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Ortega, M. L. (2007). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (679), 19-27.
- Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image. *e-flux journal*, 10(11), 1-9.
- Suárez, J. (2010). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle / Ministerio de Cultura.
- Uribe de Hincapié, M. T. (2020). Los duelos colectivos: entre la memoria y la reparación. *Debates*, 81, 68-85.
- Vásquez, M. O. Á. (2015). Dolor y memoria. Una mirada filosófica a partir de Shabbeth de Doris Salcedo. *Universitas Philosophica*, 32(64), 153-178. <https://doi.org/10.11144/javeriana.uph32-64.dmds>
- Veiga, A. M. (2010). Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar Em Ciências Humanas*, 11(98), 111-128. <https://doi.org/10.5007/1984-8951.2010v11n98p111>
- Veloso, R., & Berenstein, P. (2023). *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Bello Horizonte; Salvador: Cosmópolis; Edufba.
- Venkatesh, V., Jiménez, M. del C. C. (2016). Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 20(1), 175-181. <https://doi.org/10.1353/hcs.2016.0045>

**HISTORIA, VIOLENCIA Y ACTIVACIÓN
POLÍTICA: ANTES DEL FUEGO COMO LUGAR
CINEMATOGRÁFICO DE RECONFIGURACIÓN
DE LA ESFERA PÚBLICA Y LA MEMORIA
COLECTIVA EN COLOMBIA**

Resumen

El artículo analiza *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015) como una obra que problematiza la memoria colectiva del conflicto colombiano mediante la articulación entre archivo audiovisual y ficción. La película reactiva la toma y retoma del Palacio de Justicia de 1985, no para reconstruir los hechos, sino para interrogar su sentido político, estético e histórico. Su narrativa funciona como premonición: situada días antes del ataque, enfatiza la inminencia del trauma y evidencia cómo la violencia se infiltra en la vida cotidiana. El texto desarrolla tres núcleos teóricos. Primero, el archivo es entendido como un campo de disputa simbólica, capaz de resistir versiones oficiales y activar una memoria crítica. Segundo, la *pseudomorfosis* explica la reconfiguración de géneros, particularmente del thriller político y el drama romántico, que, en lugar de ofrecer cierre narrativo, producen inestabilidad hermenéutica acorde al duelo inconcluso. Tercero, el realismo sensorial articula sonido, cámara y temporalidad para generar una experiencia perceptiva donde el cuerpo deviene operador de conocimiento histórico. Mora propone una ética de la mirada que evita la espectacularización del horror y privilegia huellas, silencios e indicios. Así, el film se afirma como dispositivo de resistencia estética, capaz de disputar los regímenes de visibilidad del pasado y aportar a procesos de justicia simbólica y memoria colectiva.

Palabras clave

Memoria histórica; Esfera pública; Archivo audiovisual; Toma y retoma del Palacio de Justicia; Cine y conflicto armado colombiano; *Pseudomorfosis*; *Antes del fuego*; Laura Mora.

Autores

Juan-Pablo Osman (Bogotá, Colombia, 1979) es doctor en Comunicación por la Universidad del Norte de Barranquilla, Colombia. Es profesor asistente en el departamento de Comunicación Social de la Universidad del Norte y miembro del grupo de investigación PBX. Sus líneas de investigación se centran en ficción audiovisual, cine e historia y medios, cultura y sociedad. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *L'Atalante*, *Historical Journal of Film, Radio and Television* y *Northern Lights*. Ha publicado capítulos en los libros *Gender and Action Films 2000 and Beyond* (Emerald, 2022) y *TV Drama in the Multiplatform Era* (Springer, 2023).

Contacto: osmanj@uninorte.edu.co

**HISTORY, VIOLENCE AND POLITICAL
ACTIVATION: ANTES DEL FUEGO
AS A CINEMATOGRAPHIC SITE OF
RECONFIGURATION OF THE PUBLIC SPHERE
AND COLLECTIVE MEMORY IN COLOMBIA**

Abstract

This article analyses *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015) as a film that problematises the collective memory of conflict in Colombia through an articulation of film archive and fiction. The film revisits the siege and retaking of the Palace of Justice in Colombia in 1985, not to reconstruct the events, but to interrogate their political, aesthetic and historical meaning. The film's narrative functions as a foreshadowing: set just days before the attack, it emphasises the inimence of the tragedy and exposes how violence seeps into everyday life. This analysis develops three theoretical concepts: the archive, understood as a site of symbolic dispute capable of resisting official versions of the past and activating a critical memory; pseudomorphosis, which explains the reconfiguration of genres, particularly the political thriller and the romantic drama—which, instead of offering narrative closure, produce a hermeneutic instability in keeping with the unresolved grief surrounding the event; and sensory realism, which articulates sound, camera and temporality to offer a perceptual experience where the body becomes an operator of historical knowledge. Mora proposes an ethics of the gaze that eschews the spectacularisation of the horror and prioritises traces, silences and signs. In this way, the film stands as a *dispositif* of aesthetic resistance, capable of challenging regimes of visibility of the past and contributing to processes of symbolic justice and collective memory.

Key words

Historical memory; Public sphere; Audiovisual archive; Siege and retaking of the Palace of Justice; Cinema and Colombian armed conflict; Pseudomorphosis; *Antes del fuego*; Laura Mora.

Authors

Juan-Pablo Osman holds a PhD in Communication from Universidad del Norte de Barranquilla, Colombia. He is an assistant lecturer in the Department of Social Communication at Universidad del Norte and a member of the PBX research group. His lines of research focus on audiovisual fiction, film and history and media, culture and society. He is the author of several articles published in scholarly journals, such as *L'Atalante*, *Historical Journal of Film, Radio and Television* and *Northern Lights*. He has also published chapters in the books *Gender and Action Films 2000 and Beyond* (Emerald, 2022) and *TV Drama in the Multiplatform Era* (Springer, 2023). Contact: osmanj@uninorte.edu.co

Delfina M. Chacón Corena (Barranquilla, Colombia, 1997) es magíster en Producción de Cine y Televisión por la Universidad Carlos III de Madrid, España. Es investigadora independiente junto a Encuadradas (plataforma de investigación y divulgación de cine hecho por mujeres del Caribe). Sus líneas de investigación se centran en estudios de género en los medios audiovisuales, feminismos, pioneras del cine e identidades caribeñas. Es coautora de artículos publicados en revistas científicas como *Herejía y belleza, revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* (2022), *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2024), y *Northern Lights* (2025). Contacto: delfinachacon93@gmail.com

Referencia de este artículo

Osman, J. P.; Chacón Corena, D. M. (2025). Historia, violencia y activación política: *Antes del fuego* como lugar cinematográfico de reconfiguración de la esfera pública y la memoria colectiva en Colombia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 93-106. <https://doi.org/10.63700/1247>

Delfina M. Chacón Corena holds a Master's in Film and Television Production from Universidad Carlos III de Madrid, Spain. She is an independent researcher with Encuadradas (a platform for research on and dissemination of films made by Caribbean women). Her lines of research focus on gender studies in audiovisual media, feminism, pioneering women filmmakers and Caribbean identities. She has co-authored articles published in scholarly journals, such as *Heresy and Beauty, Journal of Cultural Studies on the Gothic Movement* (2022), *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2024), and *Northern Lights* (2025). Contact: delfinachacon93@gmail.com.

Article reference

Osman, J. P.; Chacón Corena, D. M. (2025). History, Violence and Political Activation: *Antes del fuego* as a Cinematic Site for Reconfiguring the Public Sphere and Collective Memory in Colombia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 93-106. <https://doi.org/10.63700/1247>

recibido/received: 30.04.2025 | aceptado/accepted: 15.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
