

REALIDAD, FICCIÓN E IMAGINARIOS

¿ANIMACIÓN DOCUMENTAL O DOCUMENTAL ANIMADO?

ANÁLISIS SEMIOPRAGMÁTICO EN PRODUCCIONES ANIMADAS COLOMBIANAS



REALIDAD, FICCIÓN E IMAGINARIOS

¿ANIMACIÓN DOCUMENTAL O DOCUMENTAL ANIMADO?

ANÁLISIS SEMIOPRAGMÁTICO EN PRODUCCIONES ANIMADAS COLOMBIANAS

Cindy Paola Riaño Baquero

Cód. 2012272033

Trabajo de grado para optar por el título de

Licenciada en artes visuales

Asesora

Martha Carolina Sánchez

Facultad de bellas artes

Licenciatura en artes visuales

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá

2021

Resumen

Este trabajo de grado plantea esbozar, comprender y dilucidar las problemáticas generadas en torno a dos conceptos: El documental y la animación, en relación al resultado híbrido *el documental animado*, y las tensiones que se generan en él. Por ello, se realiza un intento de reconstruir parte de la historia cronológica, teórica y estética, de cada uno de estos tres conceptos, tanto a nivel mundial, como en el contexto colombiano, con el fin de tener un panorama más claro de dónde se parte y cómo es situado cada concepto. Se realiza un trabajo investigativo y clasificatorio de múltiples producciones animadas, comprendidas entre los años 1966 y 2015, bajo las dinámicas de Paul Wells y sus tipologías o modos del documental animado, así como también de las funciones de la animación el documental animado propuestas por Annabelle Honess Roe y las tendencias temáticas evidentes y constantes en el proceso de la animación en Colombia. Esto con el fin de tener una perspectiva de cómo todo ese bagaje de producciones animadas colombianas puede mirarse y reclasificarse bajo otras lupas teóricas, y estos conceptos en construcción. Todo lo anterior, con base en mis percepciones y experiencias como espectadora frente a producciones colombianas, que me generaban inquietudes y tensiones, que poco a poco fueron esclarecidas en el ejercicio investigativo y otras en que mi posición inicial cambio al finalizar este proceso.

Metodológicamente este trabajo es de corte cualitativo y en relación con la teoría la semiopragmática de cine como modelo de análisis documental, para analizar el corpus fílmico resultante de los procesos clasificatorios elaborados para este proyecto, donde son 4 los cortometrajes seleccionados, uno por cada tipología de Wells. Esto nos permitirá tener una perspectiva de las operaciones del modo documentalizante, uno de los 8 modos de la semiopragmática, y así poder comprender cómo se desarrolla el efecto documentalizante en el documental animado o animación documental. Cabe resaltar que es un ejercicio investigativo aproximativo, con el fin de comprender este híbrido Colombiano desde varias conceptualizaciones extranjeras, y que las opiniones pueden ser homologas o heterogéneas ante estos resultados. Se pretende con todo este recorrido visualizar y aportar a la construcción del documental animado colombiano y poner en discusión las nuevas formas en que podría reclasificarse y comprenderse este híbrido, además de reflexionar sobre otras formas de análisis documental como en este caso la semiopragmática que nos brinda otros caminos para cambiar nuestra visión básica de los

elementos de comunicación y cómo el Documental animado puede ser una herramienta que aporte en los procesos de enseñanza de la educación artística visual.

Palabras claves: Documental, Animación, documental animado, Semiopragmática, modo documental, efecto documentalizante.

Contenido	
Resumen	3
LISTADO DE IMÁGENES	7
EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	10
Descripción y formulación del problema.....	10
Objetivos de la investigación	15
Objetivo General	15
Objetivos Específicos	15
JUSTIFICACIÓN	16
ANTECEDENTES	19
MARCO TEÓRICO	23
Desdibujando el cine documental	23
¿El cine de animación, una técnica, lenguaje o medio?	34
El documental animado entre definiciones e indefiniciones	47
Introducción a la Semiopragmática del cine de Roger Odín	58
APROXIMACIONES AL CONTEXTO COLOMBIANO	67
Perspectiva del cine documental	67
La animación.....	68
Documental animado ¿una tendencia?.....	69
METODOLOGÍA	70
Tipo de investigación.....	70
ENFOQUES DE LA INVESTIGACIÓN	72
Etapas de la investigación (fases)	72
Fase I	72
Etapa No.1	72
Investigación documental (rastreo)	72
Etapa No. 2.....	74
Resultado de la búsqueda y selección de cortometrajes de animación en Colombia que por su temática o sinopsis podría clasificarse dentro del documental animado o animación documental o con alguna tendencia documental	74
Fase II Análisis: Ampliando la mirada, tipologías y funciones de la animación	82
Etapa No.1.....	82
Etapa No 2 Aplicación	85

Resultado de la matriz de categorización del documental animado en Colombia según las tipologías de Paul Wells.....	85
Fase III Selección del corpus fílmico.....	106
Etapa No 1.....	106
Obtención de Resultados de Cronología de cine de animación colombiana y pro imágenes clasificada a través de las tipologías propuestas por Paul Wells y funciones de la animación en el documental animado de Annabelle Honess Roe...	106
Etapa No. 2.....	106
Fase IV Análisis del corpus fílmico: Operaciones del modo documentalizante ...	106
REFLEXIONES FINALES	132
Bibliografía.....	135
ANEXOS	137

LISTADO DE IMÁGENES

Figura 1. Fotograma The Sinking of the Lusitania (1918)	11
Figura 2. Fotograma Colombia Victoriosa (1933)	12
Figura 3. Fotograma de Nanook of the North (1922).....	24
Figura 4. Fotograma El hombre con una cámara de filmar (1929)	25
Figura 5. Portada del lanzamiento del DVD Primary (1960) Recuperada de https://www.filmaffinity.com/es/film790815.html	27
Figura 6. Cartel de las sesiones de "Pantomimes Lumineuses" (1892).....	35
Figura 7. Film's poster Le voyage dans la lune (1902) recuperado de https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/le-voyage-dans-la-lune#	36
Figura 8. Fantasmagorie (1908) Recuperado de https://www.filmaffinity.com/es/film789695.html	37
Figura 9. Poster Gertie, the dinosaur (1914) recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Gertie_the_Dinosaur	38
Figura 10. Snow white and the seven dwarfs (1937) Recuperado de https://claquetadebitacora.wordpress.com/2016/05/16/walt-disney-presents-como-se-hizo-blancanieves-y-los-siete-enanitos-david-hand-1937/	39
Figura 11. Fotograma de Hakujaden (1958) recuperado de https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/hakujaden	40
Figura 12. Persépolis (2007) Portada recuperada de https://www.filmaffinity.com/es/film144674.html	48
Figura 13. Vals con Bashir (2008) Portada recuperada de https://www.filmaffinity.com/es/film677305.html	49
Figura 14. Mapa conceptual de las diferencias entre documental animado y animación documental Según Burgos 2015.50	
Figura 15. Mapa conceptual de la funciones del documental animado por la autora Annabelle Honess Roe de su libro Animated Documentary (2013).....	52
Figura 16. Animated Documentary there's no such thing de Scotti Rothschild	55
Figura 17. Mapa conceptual de los modos de producción discursiva de Roger Odín.....	62
Figura 18. Mapa comparativo entre modo ficcionalizante y modo documentalizante de Roger Odín.	62
Figura 19. Esquema de las operaciones del modo documentalizante de Roger Odín	64

Dedicado a mi mamá, quien siempre se esforzó por mi formación académica y artística y lo más importante me impulsó a creer en mí.

A mi hija Ana María, el amor de mi vida, quien avivo mi espíritu y las ganas de continuar.

A quienes me acompañaron en el proceso con una palabra de aliento pero ya no están

A mi tutora de grado Carolina Sánchez por su compromiso, paciencia y sabiduría.

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de esta investigación surge de mi experiencia como espectadora al visualizar contenido audiovisual colombiano tanto para televisión como para cine (Cuentos de viejos y Pequeñas voces) que generaron una inquietud particular de lectura como espectadora frente a estos films, que por su contenido y forma involucra dos géneros audiovisuales yuxtapuestos. La tensión generada entre lo que se concibe en primera instancia por documental, ¿cómo se construye el sentido de realidad? y hacia ¿qué públicos está dirigido? así como las características de la animación como parte de lo ficcional.

Estas inquietudes nos embarcan en un proceso de búsqueda por conocer y comprender estos géneros por separado y cómo se construye la categoría del documental animado conjugándolos en un nuevo concepto por vislumbrar en todas sus dimensiones estéticas y discursivas. Por lo anterior, se toma como referencia la semioprágmatica del cine propuesta por el francés Roger Odin como sustento teórico que puede ayudarnos a analizar y comprender los discursos dentro de la lectura del film ya que no se cuenta con uno específico para el documental animado como institución.

Teniendo en cuenta que la producción académica en Colombia sobre este tema en específico no es muy extensa, se busca dilucidar cómo se ha desarrollado a través del tiempo, sus características y enfoques temáticos. Aunque se realiza una aproximación de varias producciones teniendo en cuenta *El inventario parcial de cine de animación colombiano* expuesto en Cuadernos de cine colombiano y producciones en la lista de *Pro imágenes* con un periodo cronológico comprendido entre 1966 y 2015; que podrían categorizarse o tener matices dentro del documental animado o animación documental, o por lo menos tiene matices documentales, que desde una perspectiva de espectadora y no del autor pudieron aportar a esa construcción híbrida.. El trabajo se centra en 4 producciones como corpus fílmico para delimitar el objeto de análisis y poder tener un elemento de cada tipología de documental animado, propuestos desde el autor Paul Wells, y cómo se han desarrollado en el contexto audiovisual colombiano resaltando que no se ha realizado este tipo de clasificación, por tanto, es una aproximación dada desde mi punto de vista como espectadora y desde el ejercicio investigativo.

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Descripción y formulación del problema

El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad
John Grierson. Teórico y Documentalista

En el panorama artístico actual, la hibridación entre artes, formatos, temáticas y discursos se presenta frecuentemente. Lo que genera nuevos escenarios de creación y posibilita la experimentación artística. Del mismo modo, las obras comienzan a estudiarse y a clasificarse de otras maneras, aunque existen casos en los que la naturaleza de las obras en cuestión genera controversia (Burgos, 2015, pág. 1), dicha controversia es la que nos interesa abordar; en este caso, entre dos lenguajes: el documental y la animación. Éstos conjugados en un nuevo concepto llamado documental animado.

El documental, por un lado, ha sido un campo audiovisual bastante debatido y problematizado por teóricos, desde definirlo, encontrar características y sus funciones particulares, ¿qué hace que sea categorizado de esa manera y no otra? Se han manejado imaginarios colectivos donde se determina que el documental es un género que funciona como un ejercicio audiovisual que pretende captar la realidad. Pero, a través del tiempo el documental ha entretejido muchas otras maneras de expandirse como elemento de registro y abarcar más posibilidades narrativas.

Es importante comprender esa atribución de mimesis de la realidad retratada a través de un elemento tecnológico como la cámara. Comprendiendo que también hay una visión del director que interpela al film y su narración.

Por otro lado, encontramos la animación que tiene una historia más larga que el documental, si se piensa desde los ejercicios plásticos para dar movimiento a un dibujo o las mismas pinturas prehistóricas de las cavernas; donde se narraban acontecimientos de la comunidad, a través de líneas para dar continuidad y generar visualmente un movimiento. Sin embargo, aunque es pertinente mencionar, nuestra prioridad es centrarnos en ella sólo a partir del siglo XX.

Al lenguaje de la animación se le ha instaurado el imaginario de ser parte de la categoría de ficción, por su manera técnica y estética de ser construido. Por ello, no retrata la realidad como tal, sino que por su ejercicio plástico, desarrolla otra manera de creación y

representación de los sucesos, en contraposición con el documental y sus herramientas de registro.

Estas dos posibilidades audiovisuales han sido construidas con diferentes discursos que se oponen entre sí. Se pone en discusión que estas maneras de relatos visuales no poseen



Figura 1. Fotograma The Sinking of the Lusitania (1918)

características similares que les posibilite conjugarse. Sin embargo, es un postulado que desde el discurso es distinto en el ejercicio práctico, pues preexisten desde mediados de la segunda década del siglo XX, proyectos audiovisuales que amalgamaron estos dos lenguajes en uno solo. Para dar ejemplo de lo anterior, podemos mencionar a *The Sinking of the Lusitania (1918)* del

director Winsor McCay que es una recreación documental del hundimiento del Lusitania, sucedido en mayo de 1915. Un barco que partió de Estados Unidos con destino a Liverpool y en el que se encontraban 2000 pasajeros a bordo. Un submarino alemán lanzó varios torpedos contra él, hundiéndolo en el océano. *Cumbre de McCay* realizado a lo largo de dos años con más de 25.000 dibujos a mano¹ o *Einstein's Theory of Relativity (1923)* del *director Dave Fleischer* que busca divulgar la teoría de la relatividad propuesta por Albert Einstein publicada en 1915 y que fue de gran importancia para el campo de la ciencia.

Por lo anterior, podemos deducir que sí se puede dar la posibilidad creativa de unir dos lenguajes con focos distintos en un solo conjunto visual. Aunque dichas obras por sus características se hayan encasillado dentro del cine de animación de no ficción², y aun no, con el concepto que aquí nos ocupa de animación documental o documental animado, ni tampoco ser categorizado como solo animación o documental, se da la apertura para reflexionar la hibridación de lenguajes opuestos.

De ahí, parte mi interés, en un primer momento por tener una visión sobre el desarrollo del documental y la animación a nivel general para posteriormente enfocarlo a nivel nacional

¹ The Sinking of the Lusitania, Sinopsis recuperada de <https://www.filmaffinity.com/co/film478628.html>

² Nota aclaratoria: Cuando se expone a la animación de no ficción hace referencia a que tiene elementos de la realidad a pesar de encasillar un poco a la animación solo en la ficción.

y así poder sentar las bases desde donde hablaremos de documental animado que de ahora en adelante en el texto abreviaremos con (D.A) o animación documental con (A.D)

En el contexto colombiano, también encontramos que lo documental y la animación han estado enfocados en rumbos distintos, aunque con pequeñas aproximaciones como se puede evidenciar en *Garras de oro (1926)* realizado por Cali films que trata sobre la separación de Panamá, siendo el primer antecedente directo de un ejercicio de manipulación cuadro a cuadro de una secuencia cinematográfica en Colombia del que queda registro, allí se encuentran las imágenes coloreadas a mano directamente sobre cintade celuloide en las que ondea la bandera nacional (Arce & Sánchez, 2013, pág. 76) y *Colombia victoriosa (1933)* documental realizado por los Hermanos Acevedo, en la que serecrea cuadro a cuadro, con figuras de barcos y aviones de guerra sobre mapas de la zona de conflicto, en la frontera con Perú el avance del ejército Colombiano (Arce & Sánchez,2013, pág. 86) Adicional es pertinente mencionar que no había manera de tener registro, pues no alcanzaron a llegar al momento del

enfrentamiento bélico, ya que la duración de los enfrentamientos entre ambos ejércitos duraron menos de lo que se pensaba y a la final se dio una solución diplomática. Por ello, se recurre a la realización de un ejercicio de reciclaje audiovisual y de extras, además de incluir a la animación como estrategia para ilustrar los sucesos.

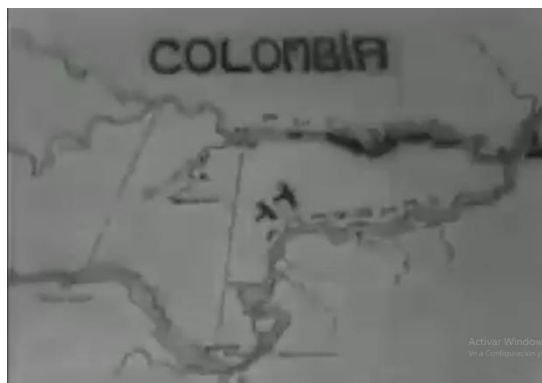


Figura 2. Fotograma Colombia Victoriosa (1933)

Partiendo de que la animación en Colombia surge a partir del siglo XX, pero ha tenido un desarrollo más amplio en el campo ilustrativo, el publicitario y en lo experimental, se hace necesaria la reflexión en torno a la pregunta ¿Dónde surge la pertinencia de abordar este lenguaje del D.A o A .D en la construcción de historias teniendo una mayor emergencia desde el año 2000 a la fecha?

Por otro lado, no sólo el campo del D.A o la A.D ha sido poco explorado en términos conceptuales sea general o local, sino que también existen teorías que no son muy divulgadas y podrían darnos otras visiones sobre cómo poder abordarlo.

A lo largo de la historia se han venido desarrollando aproximaciones teóricas en el campo cinematográfico, como la construcción que realiza Roger Odín catedrático de la Soborne,

al respecto de una teoría de comunicación en el cine llamada Semioprágmatica desarrollada a mediados de 1983, que aunque no es muy difundida, es un instrumento teórico del cine y la comunicación que nos puede aportar luces sobre lo que deseamos comprender a nivel discursivo. Cabe resaltar que dentro de las instituciones³ mencionadas no se encuentra el D.A o la A. D , por tanto, es solo un ejercicio analítico para poder dilucidar su lectura.

Por lo anterior, desde mi punto de vista podría la Semioprágmatica ser un elemento base para entablar un diálogo entre lo documental, la animación, y la situación particular de la producción colombiana y sus maneras de entender dicha hibridación, atendiendo también a problematizar los modos de producción discursiva que se plantean allí que son 8. Seleccionaremos el modo documentalizante, que está caracterizado por el hecho de que induce a que el espectador se pregunte acerca de la veracidad de los hechos mostrados y analizar los modos de lectura del filme que se plantean en ella, los cuales tienen tres posibilidades: desde el creador, el espectador y el film de los cuales hablaremos con mayor profundidad más adelante.

No sólo no es muy difundida esta teoría sino a su vez los pocos intentos investigativos sobre el D.A, por ello, si este concepto no es muy conocido tampoco lo son las tipologías del mismo propuestas por Paul Wells quien nos puede dar más amplitud sobre este lenguaje para aterrizarlo a nuestra realidad local, pues aporta cuatro maneras de comprender la construcción del D.A. Estas son: Imitativo, subjetivo, fantástico y posmoderno, y nos da una visión de que este no sólo es un concepto cerrado sino que tiene múltiples variaciones y clasificaciones.

Dentro del campo del arte siempre van a existir múltiples hibridaciones, por lo que me parece pertinente ir actualizándonos sobre ¿cómo? ¿Por qué? Y cómo podrían denominarse como posibles conceptos aportando a la construcción de la historia de lenguajes artísticos. Además de facilitar la divulgación de información y producción de nuevos fenómenos audiovisuales incitando seguir investigando su desarrollo.

En tanto la semiopragmática, nos permite ampliar nuestra visión sobre tal vez esa limitada versión lineal sobre los elementos de la comunicación planteando que se pueden producir diferentes posturas y operaciones de sentido en toda la construcción del film desde el realizador, el films mismo y el espectador, y cómo todas estas versiones construyen el

³ Con institución se refiere a cada uno de los campos del cine (Cine de ficción, cine familiar, cine experimental,

discurso de la institución en este caso una posible nueva institución como es el documental animado. Es un proceso investigativo que nos permite invertir nuestras nociones sobre la comunicación en relación también equiparable con los procesos de enseñanza y aprendizaje, que tampoco son lineales sino que el conocimiento se construye de parte y parte de los actores involucrados.

La construcción de la historia de la animación en Colombia sigue en proceso constante. Sin embargo, mi interés particular es tratar de abordar este tema del D.A o A.D en específico, su desarrollo y sus problemáticas y cómo podrían vincularse con estas dos teorías para poder tener un panorama acerca de él en el contexto colombiano y aportar en la construcción de su historia.

Desde mi perspectiva y con esta iniciativa de investigación pretendo generar interés en el campo de la animación, con énfasis en este híbrido particular para que se siga generando conocimiento y discusiones frente a esas nuevas posibilidades audiovisuales y podamos ampliar nuestro marco de referencia sobre las producciones que se han realizado en el desarrollo de la animación en Colombia y que tal vez pueden tener otro tipo de clasificaciones.

En el campo de la educación artística visual desde este proyecto se pretende dirigir todas estas inquietudes y esfuerzos para comprender y aportar que existen fenómenos audiovisuales por debatir y reconstruir y que desde este campo, es mucho lo que podemos seguir indagando en tanto discusiones teóricas, prácticas y estéticas del pasado a la actualidad. Que la investigación nos permite ampliar nuestro conocimiento sobre nuevos conceptos y que al tener un mayor horizonte podemos saber y emplear posiblemente como herramientas pedagógicas, estas producciones que dan tanto de qué hablar pues la animación y el documental y este híbrido, nos posibilita acercarnos a momentos de la historia o simplemente enfrentar los nuevos retos entre la conjugación de nuevos lenguajes en el campo artístico.

Pregunta de investigación

¿Cómo se desarrolla el concepto de efecto documentalizante propuesto por Roger Odín en el documental animado colombiano teniendo en cuenta las cuatro tipologías desarrolladas sobre este tema por Paul Wells (Subjetivo, fantástico, imitativo, posmoderno)?

Objetivos de la investigación

Objetivo General

Comprender el desarrollo del concepto efecto documentalizante propuesto por Roger Odín en el documental animado colombiano teniendo en cuenta las cuatro tipologías desarrolladas sobre este tema por Paul Wells (Subjetivo, fantástico, imitativo, posmoderno)

Objetivos Específicos

- Realizar un panorama cronológico, temático, tipológico y las funciones de la animación, en un corpus fílmico de producciones animadas colombianas entre los años 1966 y el 2015, que puedan clasificarse como documental animado, animación documental o con tendencia documental.
- Seleccionar un corpus fílmico de cuatro producciones que corresponda a cada tipología de Paul Wells con el fin de tener una visión general de cómo se construyen, se comprenden y se diferencian entre sí en el documental animado.
- Realizar un análisis semiopragmático teniendo en cuenta las operaciones del modo documentalizante a las producciones animadas seleccionadas teniendo en cuenta la operación de sentido tanto del actante -realizador como la actante-lectora.
- Analizar cómo se construye el proceso del efecto documentalizante como eje articulador entre la animación y lo documental.

JUSTIFICACIÓN

Este proyecto se emprende con el fin de comprender un fenómeno sucedido en el terreno de lo personal como espectadora y ampliarlo a una mirada más general que pueda funcionar como ejercicio reflexivo y establecerse de modo conceptual.

Para mí, el documental ha sido siempre un género que me ha apasionado y del cual disfruto al igual que la animación. Sin embargo, adquirí con el tiempo el imaginario particular de oponerlos discursiva y técnicamente. Este hecho me ocasionó un conflicto en un momento dado, pues por un lado, estaba lo que yo percibía de ellos individualmente como espectadora (Documental= Cuenta algún suceso, Animación =Algo fantástico) y al tener la oportunidad de ver una serie animada con un toque distinto que tenía involucrado esos dos elementos de ficción y contar algo de la realidad , conjugado visualmente distinto a lo “común” o por lo menos de lo que yo había visto, fue lo que me hizo que me preguntara acerca de qué tipo de animación era y cómo estaba construida, pues no lo comprendía del todo. Como espectadora le di legitimidad a los sucesos narrados, es decir, creí toda la información dada como si fuera un documental pero realizado a través de animación.

Gracias a esas clasificaciones a priori conceptuales que concebía del uno y del otro cerradamente, fue muy fructífero mi paso formativo universitario por la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, pues me permitió reflexionar y preocuparme por encontrar los orígenes de cada uno y aún más sobre lo emergente en el contexto colombiano, gracias a que por muchos años interioricé dichas diferencias superficiales entre un lenguaje y otro, pero que me conflictuó al verlo en las producciones audiovisuales sobre las cuales se trabajará en esta investigación definiéndolas como una hibridación entre los dos que es a lo que denominamos D.A.

Por ello, me interesa abordar el desarrollo de cada uno de estos lenguajes individualmente para luego sumergirnos en la conjugación de los dos que se denomina ahora animación documental, tejiendo toda la problematización que se presenta en torno a ello, desde las definiciones hasta los manejos técnicos implicados en dicha hibridación, que permitirían abordar este fenómeno que como demostraremos más adelante ha tenido una mayor emergencia en el contexto del audiovisual colombiano de hace unas décadas hasta el año actual, tema no muy profundizado desde referentes académicos que se cuenta en el país.

Hasta la fecha solo se cuenta con tres libros⁴ que son base fundamental para tener un horizonte conceptual sobre el desarrollo de la animación; sus inicios, historia, técnicas y discursos dentro del contexto pero en los que no se ha abordado de manera extensa el documental animado, situación que en la práctica audiovisual es distinta, pues se han desarrollado numerosos proyectos estableciendo un marco de tiempo muy amplio desde sus inicios hasta la fecha.

Este trabajo pretende realizar una revisión del desarrollo de la animación documental a partir de la premisa que nos aporta (Sofian, 2005) sobre el concepto de qué es lo documental animado definiéndolo como: “toda película animada que parte de materiales de no ficción” y en ese sentido poder tener un panorama del mismo dentro de todo el contexto de desarrollo de la animación local, teniendo en cuenta las variaciones temáticas y técnicas implicadas, además de los discursos manejados en torno a ello. Comprendiendo que la historia de la animación en Colombia desarrollada durante aproximadamente un siglo no es en términos de producción, la más extensa si la comparamos con otros países que tienen una tradición más larga, pero que, sí se han realizado esfuerzos muy grandes por construirla, y por esta razón se hace necesario abarcarla con el fin de seguir aportando.

Es interesante abordar la animación tratando de desmentir premisas superfluas acerca de su manera de construcción de diegésis (mundos posibles) que solo hacen parte de lo ficcional, y el imaginario colectivo acerca del público al que va dirigido, pues no por usar este lenguaje está restringido a un público infantil, sino que por su gran amplitud maneja temáticas de interés para diversos públicos, por ende, los modos de lectura también son amplios.

Colombia ha tenido una tradición mayor en términos de lo documental. Por ello, entender que la animación también puede ser parte, de esa manera audiovisualmente hablando, para contar realidades, sin perder dicha noción de verosimilitud, es un foco en este trabajo. Para ello, se hace necesario buscar alternativas teóricas que nos permitan dilucidar cómo se realiza este proceso. De ahí que se retome desde la Semioprágmatología del cine el modo o efecto documentalizante. Modo que en mi preocupación por comprender las maneras de

⁴ Los tres libros que se mencionan como aporte a la construcción de la historia y los procesos de la animación en Colombia y que son base de este proyecto son: La animación en Colombia hasta finales de los años 80, Ricardo Arce, co investigadores Carolina Sánchez y Oscar Velázquez, Bogotá, universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013; Cuadernos de cine colombiano No.20, animación en Colombia: Una historia en movimiento (2014) y Estudios sobre animación en Colombia: Acrobacias en la línea de tiempo/editor Camilo Cogua Rodríguez; autores Oscar Andrade Medina (y otros diez).Primera edición ,Bogotá: Editorial Pontificia universidad Javeriana,2017.

lectura no dissociativas frente a un documental animado me lleva a cuestionar cómo puede entenderse el proceso de educación de la mirada en el espectador, desde la intención del mismo director o el producto audiovisual en sí y cómo se realiza la lectura de imagen.

Poder dar vuelta completamente a las nociones que a veces tenemos a priori que determinan cómo comprendemos el mundo y sus fenómenos, es lo que desea dejar este trabajo como semilla para futuras investigaciones en temas relacionados y cómo podemos seguir preguntándonos por los conocimientos que tenemos y cómo ampliarlos para tener un horizonte más amplio ante nuevas experiencias en el arte.

ANTECEDENTES

Los antecedentes presentados a continuación tienen como eje principal el documental animado; abordado desde diferentes perspectivas temáticas que contribuyen a esbozar este trabajo de investigación, además de la persistente tensión entre documental y animación como géneros en contraste.

La revisión inició tomando en cuenta el concepto de documental animado teniendo en cuenta una perspectiva extranjera, latinoamericana y nacional, para tener una visión más global de cómo se ha trabajado.

La revisión inició con la tesis doctoral *Ficciones constructoras de realidad. El cine de animación documental (2015)* presentado por D. Alfonso Burgos Risco en la Universidad de Murcia. Esta tesis doctoral nos ofrece un recorrido bastante amplio por el cine de animación documental; que está compuesto por el género documental por su contenido y el de animación por su forma. Al ser el documental animado un híbrido, es un género en construcción y vale la pena estudiar los debates que se dan alrededor de él para comprender de qué manera es posible. Para ello, nos ofrece una revisión teórica de cada género además de un análisis técnico de más de 50 películas cinematográficas que se consideran parte de este nuevo género, para dar una visión general y determinar sus características técnicas y morfológicas particulares.

A nivel latinoamericano, *O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação (2011)* tesis de maestría de Jennifer Jane Sierra de la Universidad de estatal de Campinas, es un trabajo excepcional donde nos muestra un gran análisis teórico y analítico sobre las consideraciones del documental y la animación como géneros independientes y de cómo se construye el documental animado. La autora pone sobre la mesa la discusión más tensionante entre los dos géneros y sus características propias de ser transmisores de realidades o imaginarios. Todo este análisis se realiza desde la perspectiva Semiopragmática del cine propuesta por Roger Odin. A través de este trabajo se nos muestra un posible camino de análisis de los filmes considerados documentales animados desde la perspectiva de lectura documentalizante, para comprender este efecto en el espectador y cómo se produce en esta categoría el enunciador real. Este trabajo es

fundamental para mi proyecto ya que integra de manera clara el marco conceptual que deseo trabajar pero llevándolo a un nuevo análisis de filmes en el contexto Colombiano.

Por otro lado, encontramos el trabajo de grado de Luciana Pianotti titulado: *La animación no ficcional :Un análisis sobre la construcción del sentido en el documental animado Vals con Bashir* (2013) de la universidad de Buenos aires, en el programa de ciencias de la comunicación. Allí, expone la tensión existente dentro de lo que se denomina documental siendo un elemento un tanto “marginal” así como la animación dentro de los lenguajes cinematográficos y con mayor énfasis en el campo de lo documental animado. Como lo menciona la autora un lenguaje doblemente marginado, debido a conflictos entre su constitución teórica y enfoques prácticos que a primera vista parecería poco probable de unificar en una mezcla heterogénea y funcional. Donde ninguno de los dos esté al servicio del otro, es decir, ni el documental al de la animación, ni la animación como herramienta meramente ilustrativa del documental. Por tanto, este trabajo pretende realizar una revisión histórica del documental animado desde sus inicios además de una construcción teórica que permita comprender el desglose de esta hibridación como nuevo lenguaje audiovisual comunicativo, ya que es poca la información de orden académico que se ha producido bajo esta denominación.

En este sentido busca establecer cuáles son los momentos de cruce dentro de esta tensión que posibilita comprender este fenómeno social como algo fundamental para el desarrollo del audiovisual y la construcción de nuevos significados a partir de ello. Entabla una relación de análisis de lo documental animado a través del efecto documentalizante tratado por Roger Odin como pauta para profundizar en el concepto de verosimilitud, el sentido que le aporta al documental y lo que permite hacer una clara diferenciación con lo ficcional. A partir de la categoría de documental como dispositivo y una perspectiva sociosemiótica se plantea realizar el análisis de la película *Vals con Bashir de Ari Folman* (2008) con el fin de aportar al estudio del documental animado, teniendo la pretensión de abarcar las formas conceptuales y prácticas que permiten que este desarrolle ejercicios retroalimentativos de discurso ante la producción cinematográfica y la constante tensión suscitada.

*Los hijos de Cazucá, imagen en movimiento, resistencia al olvido*⁵ (2009) es un trabajo de grado presentado por Camila Assad y Jonathan Esquivel Cañón, que nos permite tener un horizonte frente a la producción de un documental animado en Colombia bajo las premisas temáticas de la hibridación de estos dos lenguajes como ejercicio audiovisual, teniendo como eje la reivindicación de la memoria dentro del campo de la violencia en la población infantil.

Dicho proyecto es de gran importancia para el desarrollo de este documento, ya que nos amplía en gran medida toda una revisión teórica sobre el objeto de estudio que es el documental animado, facilitando una guía de referentes a revisar que han abarcado los lenguajes por separados o yuxtapuestos. Además, nos da unas primeras comprensiones de los procesos de verosimilización dentro de este campo y lo fundamental; la introducción hacia los postulados de Roger Odin quien es el teórico que nos ocupa aquí, tratando de hacer un relación analítica de su teoría con base en el desarrollo de la animación documental como ejercicio documentalizante.

Dicho documental animado, para ser producto final tuvo una serie de etapas de construcción fundamentales. Se plantea una metodología de talleres dirigidos a niños entre los 10 y 13 años basados en el dibujo, la pintura y el relato, y algunos ejercicios de improvisación teatral que permiten escudriñar otras maneras de poner en evidencia las percepciones individuales y colectivas de su presente y pasado siendo cada uno víctima particular de algún tipo de violencia generado a partir del conflicto armado y sus consecuencias. Este tipo de acercamientos desde otros campos permite una mayor riqueza al documental animado, al no recurrir como base sólo a las herramientas para la obtención de los relatos de los niños a través de entrevistas sino plantear otras maneras de comunicación y entablar relaciones distintas entre los investigadores y los sujetos.

Este trabajo tiene como objetivo buscar mecanismos que permitan realizar un ejercicio de reconstrucción de la memoria de los actores de poca edad que han padecido la violencia en Colombia y cómo esto ha repercutido en sus vidas. Son testimonios de sus experiencias acogidas en un proyecto con el fin de tener una mirada sobre las repercusiones del conflicto sobre la población infantil, llevado a cabo con población del barrio el progreso de altos de Cazucá, pertenecientes a la fundación fe y alegría y con la colaboración y acompañamiento de dos psicopedagogas en la construcción de los talleres.

⁵ <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis104.pdf>

Este trabajo nos aporta una mirada sobre el desarrollo de los lenguajes de lo documental y la animación en un ejercicio audiovisual dentro de un contexto colombiano y con una problemática de violencia recurrente en el país, donde nos expone el tema de la guerra no sólo desde una perspectiva histórica sino cultural y humana que incide en el desarrollo de los sujetos implicados.

MARCO TEÓRICO

Es importante comenzar por introducirse en cada uno de los conceptos claves en este proyecto que nos darán bases y lucidez sobre de dónde partimos conceptualmente y hacia dónde queremos ir. Para ello, se plantea la pregunta de qué es el documental, qué es animación y posteriormente qué es el documental animado. Aunque los dos primeros son conceptos ampliamente abordados y el tercero menos desarrollado desde la academia, posiblemente el mismo proyecto nos guiará para afinar desde donde se deban comprender.

Desdibujando el cine documental

Es fundamental comenzar resaltando los aportes tecnológicos que permitieron el desarrollo del cine y aportaron herramientas y facilidades técnicas donde el documental fue tomando sus diversas formas. La creación del cinematógrafo realizado por los hermanos Lumière será clave en relación con el kinetoscopio de Tomas Alva Edison ya que al ser un aparato de menor peso aporta nuevas perspectivas para grabar siendo más fácil de trasladar. Existe un tránsito entre grabar en un estudio con maquinaria pesada a una más liviana que permite tener una toma exterior, de ese mundo que no se puede llevar a un lugar.

Los trabajadores saliendo de la fábrica de los hermanos Lumière exhibida en 1895 en Francia será considerado debido a su registro directo como cine documental, sin embargo, es notorio que carece de una postura social y no existía denominación alguna sobre este género para poder clasificarse así.

Desde la década de 1920 una fracción minoritaria pero significativa de la producción audiovisual ha sido clasificada bajo la rúbrica documental. Suele atribuirse al realizador y teórico John Grierson la utilización de la palabra *documentary*- traducida al castellano como documental- para clasificar las películas de John Flaherty. (Aprea, 2011, pág. 2)



Figura 3. Fotograma de *Nanook of the North* (1922)

El cine documental se desarrolló a partir del siglo XX. Muchos coinciden en enunciar, que este tiene su despliegue en la segunda década, a través de *Nanook of the North* (1922) y *Moana* (1926) films realizados por Robert Flaherty (1884-1951), cineasta estadounidense. *Nanook* es considerado como el primer Documental etnográfico. Flaherty filmó por aproximadamente un año a un esquimal llamado

Nanook y a su familia, relatando visualmente sus vidas cotidianas en Hudson. Por otro lado *Moana* es un documental que refleja la vida cotidiana de una de las islas de Samoa, y donde se nos presenta cómo sus habitantes pescan, cazan o celebran sus ceremonias ancestrales de iniciación. (Moana , s.f.)

Es así, que el cine documental es definido como una herramienta audiovisual que se estructura como una película, pero que retoma el retratar aspectos de lo que se denomina como realidad en su narración. Este aspecto puede ser revisado en la producción del documental *Nannok* pues se ve entorpecido por un accidente, en donde se quema gran parte del material recolectado y se tiene que grabar de nuevo. En este sentido, podría problematizarse el hecho de utilizar actores y si realmente tiene ese sentido de documental –realidad al escenificarse algunas escenas. Sin embargo, Grierson toma como referencia este material de Flaherty ya que se distancia bastante de la cinematografía de ficción y de lo que se denomina como *actualidades* que registraban en tren o carretera, eventos, celebraciones, peleas de boxeo, bomberos en acción o paradas militares, las primeras cámaras documentales de finales de siglo XIX buscaron siempre registrar el drama, la representación la lucha social” (Andrade, pág. 35). “Grierson, se refirió a la segunda película de Flaherty, *Moana*, con la palabra documental y así entró en la Historia del Cine como género” (Martínez L. , 2016). Esta nueva manera de creación cinematográfica se caracteriza por no implementar ni actores ni escenarios producidos sino enfatizar en la naturalidad de las personas y espacios registrados. Según Flaherty “*La finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive*” haciendo una crítica alusiva al cine de Hollywood contrario al realismo del documental⁶.

⁶ El “Quindinale di Divulgazione Cinematografica” (Roma, nº22, 1937)

El cine documental se ha construido en contraposición al cine de ficción. Por un lado la ficción puede o no atender un aspecto de realidad, contrario al documental que sí lo tiene como elemento mínimo. Si bien los registros naturalistas de llegadas de trenes, eventos o celebraciones no pueden catalogarse como documental por el simple hecho de grabar (documentar) un suceso, no es hasta que se incluye lo social como aspecto fundamental que puede denominarse este género documental. Es decir, está permeado por una búsqueda de informar a un espectador o denunciar una realidad particular.

Dziga Vertov⁷ (1896-1954) cineasta Polaco⁸ formó parte del comité ruso de cine y fue editor del noticiario Seminario fílmico (*Kino Nedelia*) en donde tuvo la oportunidad de acercarse al género documental, ya que tenía que realizar algunas recopilaciones⁹. En 1919 junto a otras personas crean el grupo *Kinoki*¹⁰ que se consolidó como grupo detractor del cine convencional al no utilizar ni guion, ni actores profesionales. Dado que la situación del país era problemática, era una oportunidad para gestionar el documental como exposición de esa realidad. Además, se crea la teoría del *Cinema-ojo* (*Kino Glaz*) que busca la imparcialidad total a través del lente de la cámara.

Vertov crea el noticiario *Cinema verdad* (*Kino Pravda*) en 1922, a través del cual emprende un ejercicio de registro de lugares y situaciones donde no hay más mediación que la metáfora del lente como ojo humano, quien observa y registra eso que ve. Sin embargo,

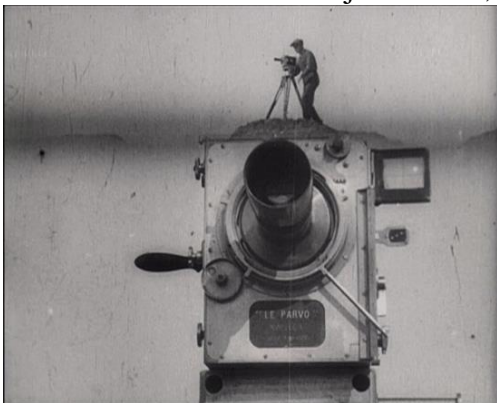


Figura 4. Fotograma El hombre con una cámara de filmar (1929)

Vertov crea una película muda ahora catalogada como una de las mejores en su género¹¹ aunque tenga aspectos tensionantes en su construcción. Este film se realiza en dos líneas divergentes. Por un lado trata de mostrar la vida del documentalista y por otro cómo realiza una película. En ese sentido, a pesar de querer mostrar el ejercicio del realizador utiliza herramientas técnicas, escenificación, montajes y actores que se

⁷ Seudónimo que utilizó Denís Abrámovich Káufman que significa "gira, peonza" en ucraniano.

⁸ Aunque siempre se menciona a Vertov como cineasta ruso la verdad es que su origen exacto es Polonia.

⁹ Entre los documentales que recopiló están: Aniversario de la revolución (1919) o Historia de la Guerra Civil (1921).

¹⁰ Este término hace referencia a personas devotas de cine.

¹¹ «Sight & Sound Revises Best-Films-Ever Lists». studiodaily (en inglés)

distancian un poco de la raíz documental que tanto defendía en una ingenuidad tal vez por mostrar esas dos partes.

Según (Andrade, pág. 35):

Paradójicamente su película *El hombre con una cámara de filmar* (1929) con una superposición óptica ficticia, seguida por la puesta en escena de un proyccionista que apresta y enhebra un rollo de película para iniciar la función de cine en un teatro de butacas vacías que se despliegan mediante el recurso técnico de la animación *stop motion*. Aunque en su caso no existen ni actores ni escenificación, según bien lo explica en esta secuencia inicial, Vertov se esfuerza por mantener la tensión dramática del filme a través del *montaje* y el *encuadre*, que son la base artística del drama en ausencia de un guion, algo que ya el artista y animador experimental alemán Walter Ruttmann había hecho dos años antes con las imágenes frenéticas del Berlín moderno en *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927)

Por lo anterior, podemos ver que pese a su objetivo de retratar esas realidades a través del lente objetivo, se utilizan herramientas de otros lenguajes como la animación en pro de configurar elementos visuales que apoyen su narración.

Ese objetivo de retratar la realidad, pero realidades lejanas, se problematizaría también, pues los directores apuntarían a que los contextos cotidianos como en sinfonías urbanas¹² también podrían ser filmados. Lo que nos rodea, ese contexto inmediato es susceptible de documentarse, es susceptible de ser visualizado y este de narrarse. Así mismo, se amplía la posibilidad de colocar su atención en muchos otros tipos de relatos que evidencian acontecimientos históricos o biográficos que sirven como mediación entre el cine, la historia y la memoria.

Toda actividad humana es material para ser documentado. Podríamos retomar que “a partir del “direct-cinema” impulsado por Richard Leacock, antiguo colaborador de Robert Flaherty, nace lo que es llamado “el cine de observación”. Esto surge gracias a que un grupo de cineastas, con fines antropológicos y de estudio, consiguen que su observación

¹² Para el siglo XX y su cine de vanguardia existió una relación cercana entre las corrientes artísticas y la cinematografía. Por lo anterior, surge una corriente fílmica donde su objetivo es captar la ciudad en todo su apogeo histórico. Esta corriente retoma el montaje particular de Dziga Vertov y fue denominada sinfonías urbanas.

no interfiera en lo que ocurre en el exterior, logrando que la filmación se convierta en un registro fiel del acontecimiento filmado”. (Martínez Salanova Sánchez, s.f.)

A medida que pasaba el tiempo los avances tecnológicos fueron mayores, kjnnel sonido a imagen. Se filmaba lo observado sin necesidad de herramientas como platós, luces, o planificación y registrar la vida cotidiana sin manipularla o modificarla.

Dadas las condiciones tecnológicas e históricas surge una nueva ola podríamos decir, desde los años 50 y 60, de cineastas que tienen una mirada más amplia hacia el desarrollo documental. Existe una necesidad imperiosa de repensar lo real y cómo se da en su discurso y creación. Para este momento, se da el surgimiento de determinados modelos o líneas en el documental en busca de esa exploración (*Direct, Verité, Free*)

El cine de observación (*Direct cinema*) americano, propone y sugiere la posición estática de la cámara con el fin de no interferir en los acontecimientos. *Primary* (1960) de Leacock trata los intentos de John F. Kennedy y Hubert Humphrey, por conseguir la nominación del Partido demócrata. Su importancia radica en que gracias a poseer equipos de grabación más livianos podían filmar persiguiendo a los candidatos mientras eran vitoreados por el público y tener de cerca esas reacciones, lo que aportó a un estilo estándar del reportaje. Este documental agitó la curiosidad de los franceses, en respuesta se genera una contrapropuesta, el “*Cinéma verité*”. Este movimiento manifiesta que la cámara se utilizaría como catalizador del acontecimiento que se filma. Es decir, que la cámara funciona como herramienta provocadora de una nueva realidad a través de incitar acciones de los sujetos y de cómo estos interactúan. Esto es lo que intenta hacer Jean Rouch, por ejemplo, en *Chronique*

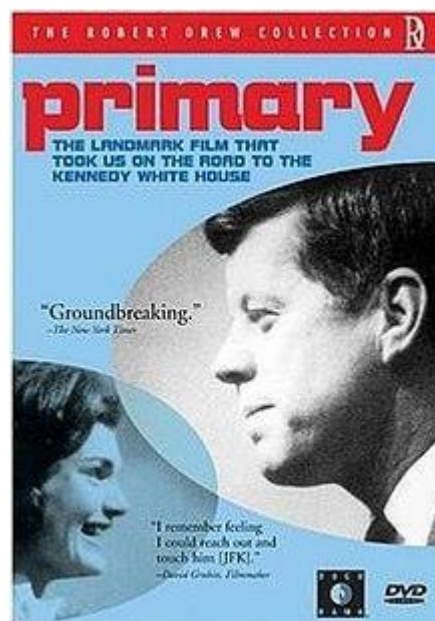


Figura 5. Portada del lanzamiento del DVD Primary (1960) Recuperada de <https://www.filmaffinity.com/es/film790815.html>

d'un été (1960) un filme etnográfico donde utiliza como herramienta la entrevista para plantear cuestiones como lo real en el documental, la sociedad francesa y la felicidad en la clase obrera. Y el *free cinema*, movimiento cinematográfico británico que se da a mediados de 1956 hasta los 60 que pretende implementar una estética realista en el cine de ficción, un poco en contraste con el norteamericano. Todo nace de un grupo de cineastas

que desea explorar la verosimilitud en el cine y desligarse de una intención propagandista. Algunas de sus frases como manifiesto fueron:

Ninguna película puede ser demasiado personal.

La imagen habla. El sonido se amplifica y comenta.

El tamaño es irrelevante. La perfección no es un objetivo.

Una actitud significa un estilo. Un estilo significa actitud

Este manifiesto pone énfasis en cómo la imagen por sí misma es objeto comunicador en el film además de dar visibilidad al papel que juega el sonido en el documental aportando más información al espectador.

El primer programa “*Free Cinema*” contó con solo tres películas: *Anderson's O Dreamland* (1953), *Kent Momma Don't Allow* (1956) y *Together* (1956). En total se realizaron seis programas. El segundo programa fue en 1956. Allí se incluyó a Norman McLaren con *Neighbours* (1952) donde dos vecinos aparentemente tranquilos y civilizados inician una batalla entre ellos por una flor en medio de sus casas. Este cortometraje utiliza la pixilación, que es una técnica de animación que utiliza actores en vivo como objetos stop motion.

En el proceso de búsqueda de información se halló un dato curioso desde mi perspectiva. Para la edición No. 25 de los premios Óscar (1953) recibió el puesto a mejor corto documental. Dicho premio desde este punto temporal, hace cuestionar cuáles fueron los criterios tenidos en cuenta para designarlo bajo la rúbrica de documental. Algunas personas intentan crear una relación metafórica entre el corto y las experiencias de McLaren frente a la guerra en España y Corea. Si bien lo anterior, puede ser una reflexión del autor sobre la violencia, no representa un hecho real y concreto, no está documentando un acontecimiento y desde la producción no está la forma en que se venía construyendo el documental.

Existen dos versiones de *Neighbours*: una que mantiene las escenas donde ellos asesinan a la esposa e hijos de su rival y otra que la omite. Esta última se sugirió a McLaren y aunque se encontraba renuente al final accedió y esta es la versión que ganó el premio. “Además de incluirse dentro de la lista de Memoria del mundo de la UNESCO”. (Memoria del Mundo, 2009)

Así que nuevamente vemos un ejemplo tal vez un poco confuso de producciones que tienen tensiones y elementos cuestionables y están inscritas dentro de esta rúbrica. Sin embargo, cabe aclarar que algunas fuentes indican que esta producción evidentemente participó en la categoría incorrecta. Lo que nos hace replantearnos que tal vez se ha generado es una sucesión de información pasada a través del tiempo pero que es errónea, si lo contrastamos con los discursos documentalistas vigentes para ese momento y aún desde éste, se ve clara la perspectiva de línea de ficción del corto. Es conveniente resaltar que aunque las maneras posibles de mostrar una realidad son diversas, en este caso no se problematiza el uso de la animación como construcción o apoyo a la narrativa, si no que no tiene los límites dibujados del documental en ese momento y no se ve una clara intención del autor y como espectador no hay un efecto documentalizador al no evidenciar un elemento que me evoque o constatare una representación de realidad.

Sin embargo, la realidad es un concepto un poco problemático. No es tan sencillo encasillar el documental como género revelador de la realidad y al cine de ficción de lo no real (Tal vez como desde mi perspectiva personal a priori sí lo pensaba pero esta es una idea que ha ido cambiando). La ficción y la no ficción poseen unos límites tenues. La ficción puede ser construida con base en algo real. Entonces podríamos comenzar por comprender que la realidad como elemento fundamental del documental no es una característica única e insostenible en otros géneros. Sino que es compatible hasta cierto punto. No obstante, el documental con su intención de realidad debe estar sujeto a evidencia concreta. Lo que podemos seguir problematizando es si en la construcción de las evidencias entra a jugar la ficción o de qué manera la evidencia conecta con el espectador para legitimarla.

Vertov deja ver a la luz que a pesar de su metáfora de la cámara como extensión del ojo, es el documentalista quien toma esas capturas de “realidad” y las organiza de tal modo que cobren sentido, ya que por sí solas no lo tienen. Es decir, que el montaje cobra relevancia en esa construcción de evidenciar la realidad. Es aquí cuando cobra sentido la frase de Grierson “*El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad*”, en correlación también con el planteamiento de Jean Vigo cuando menciona que lo real puede ser tratado como documento siempre y cuando se inscriba en el filme como presencia sin pasar por la representación. Adicionalmente, el montaje como construcción de la organización del material es fundamental y el elemento más importante del cine según (Eisenstein, 1942). Además resalta la relevancia del montaje porque a través de él se produce un efecto en el espectador. Pero el montaje no entendido como una sumatoria de

imágenes sino una reconstrucción que genera otra imagen en sí misma en su tratamiento. En resumen, se están dando las condiciones para dar espacio e importancia a la mirada del autor. Es decir, que fuera del discurso se comienza a evidenciar que el cineasta desde siempre no retrata la realidad como algo directo sino que incluso desde su mirada y juicio selecciona un fragmento de ella y la dirige y configura un ordenamiento para dar un sentido a la imagen y trazar un discurso en esa narración.

En este corto recorrido por el desarrollo del documental desde sus comienzos como grabaciones naturalistas, cuando se enfocó en registrar comunidades, eventos políticos, las condiciones tecnológicas de cada momento, las visiones particulares de cada artista, las diferentes maneras de comprenderlo desde cada discurso y corriente, ya nos podemos dar una idea de lo fluctuante que es. Sus orígenes se distancian por diferentes vertientes entre cada etapa y lo actual, y que cada momento ha sido clave para ir definiéndolo lentamente. Sin embargo, en vez de encontrar delimitación para este concepto se ha ampliado gradualmente y tendrá muchos criterios a considerar.

Ya hemos expuesto que el concepto de documental se ha ido ampliando exponencialmente. No obstante, cabe preguntarnos cuáles son los criterios que podrían determinarlo y diferenciarlos de la ficción. María Antonia Paz en su texto *Documental y realidad: tres ejemplos de una relación variable* nos invita a reflexionar sobre algunos criterios. La presencia y ausencia de barreras artificiales como escenario y actor, la narración o argumentación y el efecto en el espectador. (Paz Rebollo, 2008)

En el primer criterio por el recorrido que hemos venido desarrollando, podría decirse que en el documental y desde esa visión fundacional, se pretende que no hay mayor intervención, no hay escenarios contruados, ni actores, en oposición a la ficción donde claramente sí los hay. A pesar del discurso es debatible en cierta medida esta aseveración. Lo vemos visiblemente en producciones que ya hemos mencionado como *Nanook* que aunque es miembro de la comunidad que se expone en la película, está actuando su propia vida (*actor natural*) y recrean el material perdido. En *Moana* se implementa un escenario pre construido y en el hombre de la cámara se representa al documentalista. A pesar de estas inconsistencias de todos modos siguen vinculados a la misma rúbrica.

Con lo anterior, cabe mencionar esa cercanía que existe entre la corriente neorrealista italiana y el documental y la implementación de actores no profesionales. Durante la segunda guerra mundial en tiempos de la posguerra (1943-1955 aproximadamente), roto el

idealismo de la ultraderecha italiana representada por Benito Mussolini, la cinematografía italiana se acercó a temas que hablaban de la crisis social, de las dificultades económicas de personajes extractados del común que sufrían la inclemencia de una sociedad destrozada (Andrade, pág. 37). Esa construcción visceral que retrata una vida cotidiana, una clase trabajadora, que a pesar del elemento actoral sigue siendo una representación de un elemento real y por ello puede coexistir un reconocimiento de dicho personaje. Por tanto, el criterio de la no utilización de actores, ni escenarios no es suficiente para definir o contraponer lo documental con la ficción, pues aunque con variantes sí se han utilizado a lo largo de producciones en ambos campos.

La forma narrativa y la forma argumentativa como dos opuestos en correlación con la ficción y lo documental respectivamente no es tan específica y clara como parece a simple vista. La ficción narra una historia y el documental argumenta sobre un hecho mostrando evidencia para generar credibilidad. “Según (Nichols, 1996) todo documental es implícita o explícitamente una argumentación”. Es decir, que presenta una relación con la praxis social. Sin embargo, no podrían atribuirse de manera categórica estas dos formas a cada género, es posible que se desdibuje esa línea y no sea tan marcada dicha diferenciación. Un documental también puede utilizar una forma narrativa como lo evidenciamos en *Nanook* a través de la historia del protagonista y su familia. “Aquellos documentales que se estructuran como una narración pueden ser considerados también como argumentaciones. Y aquellas narraciones también pueden adaptarse a una forma argumentativa según expone (Aprea, 2011)”

Otro criterio sería el efecto en el espectador. Se sugiere que en él se genera una manera de abordar y comprender el documental desde una posición reflexiva, problematizadora de los eventos presentados. Sin embargo, este criterio reflexivo también puede darse en el marco ficcional.

Hasta el momento tenemos unos criterios que aunque con matices pueden ser comunes tanto al cine de ficción como al de no ficción; es entonces cuando se va desdibujando esa hipótesis con la que yo inicie este proyecto y es que estas categorías tienen elementos a fines y no es tan marcada la oposición entre ellas desde el punto donde se mire.

“A su vez el documental participa de procesos de hibridación en los que puede fusionarse con otras formas, por ejemplo, los llamados *docudramas* o incluir ficcionalizaciones (reconstrucción de sucesos), fragmentos de ficciones (utilización de partes de filmes

ficcionales, programas de televisión, registros de representaciones teatrales, etc.), retomar material producido con fines informativos de noticieros o registros de otro tipo (animaciones, películas familiares. Cámaras de vigilancia). En este marco se desarrollan falsos documentales que registran hechos inexistentes dentro de la realidad histórica y que pueden caer tanto dentro del campo ficcional (por ejemplo *Zelig*, de Woody Allen) como acercarse mucho más al documental (*La era del ñandú* de Carlos Sorin)” (Aprea, 2011, pág. 3)

Visto desde la actualidad el desarrollo del documental es demasiado amplio, por lo que van surgiendo nuevas perspectivas y conceptos como el *docuficción* que es la hibridación cinematográfica entre lo documental y la ficción. Es comprensible que después de todo un largo trayecto, estas nuevas definiciones conceptuales, replanteen como se han categorizado ciertas producciones, es decir, que aunque en su momento histórico fueron determinadas bajo la rúbrica documental este en expansión posibilita que puedan redefinirse.

Bajo estos parámetros es que se evidencia más adelante en la selección de producciones documentales animados colombianos, que visto desde su momento histórico de producción algunos son determinados documentales animados y otros no y que puede variar la intención del autor y en qué categoría la ubica y cómo a pesar de muchas veces no cumplir con lo que más adelante definiremos en otro capítulo, qué es documental animado, sí que nos da pista de cómo se ha ido construyendo de a poco y toda su metamorfosis desde mi perspectiva de espectadora.

A través del tiempo y teniendo todo este desglose del desarrollo de lo documental varios teóricos han reflexionado alrededor de este tema que como hemos notado es complejo de abarcar. “ Por una parte, un grupo de autores como *Bill Nichols (Nichols, 1996)* o *David Bordwell (Bordwell, Straiger y Thompson, 1997)* consideran que el documental es un género dentro del conjunto de la producción cinematográfica, equiparable al western, el policial o la comedia musical. Por otra parte, se encuentran aquellos estudiosos que, siguiendo los planteos de *Roger Odin (Gauthier 1995 y Nepoti 1992)* consideran al documental como un conjunto complejo que excede la idea de un género único”. (Aprea, 2011, pág. 4)

Cada una de esas dos posiciones expresa dos puntos de vista y dos ideas diferentes sobre el concepto de género. Aquellos que definen al documental como un género único que se

conecta con otros, que constituyen el conjunto de la producción cinematográfica consideran que un género es un molde del sistema de producción industrial, una convención aceptada por productores y espectadores para señalar los atractivos de un film. “El centro del análisis se emplaza en la constitución de un tipo de institución social definida y redefinida constantemente por la acción de productores y espectadores” (Nichols, 1996)

Por su parte, quienes optan por considerar al documental como un conjunto complejo centran su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción de un texto dentro de esta categoría inestable o lábil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales, más allá de la intención inicial de sus autores.

(Aprea) Desde ese concepto de conjunto complejo expone dos razones para justificarlo. La primera se sustenta en que el documental contiene varios géneros reconocidos socialmente que varían según su objetivo, y son claramente reconocibles como el etnográfico, el institucional, el que contiene propaganda política o el que relata un hecho histórico, por tanto, se cae la hipótesis de sustentar al documental como género y más único, además que todas estas clasificaciones sugieren una relación con prácticas sociales distintas y en consecuencia hay cambios discursivos. La segunda razón es que el conjunto documental es más operativo y es más práctico estar inmerso en diferentes clasificaciones sociales y sus discursos.

En relación con lo anterior, “Roger Odin conceptualiza al conjunto documental como un agrupamiento textual construido alrededor un tipo de efecto de significación específico: el documentalizante De esta manera, el conjunto documental incluye géneros reconocidos socialmente como los documentales didácticos, etnográficos, políticos, institucionales, que comparten un tipo de rasgos reconocibles. Pero, además, el efecto documentalizante permite dar cuenta de ciertos solapamientos entre formas clásicas del documental y narraciones ficcionales ligadas a formas de realismo social, o considerar ciertas lecturas documentalizantes (ver un filme de ficción o un video familiar como si fuera un documental) de textos que no están colocados originariamente dentro de alguna de las formas canónicas de los géneros documentales” (Aprea, 2011, pág. 5) Este efecto documentalizante es el que nos interesa y nos da luces como permite que textos ficcionales funcionen dentro del marco documental, y como lo documental puede tomar lo ficcional como dramatizaciones, escenarios y todo esto apuntando a un nivel de verosimilitud en relación con la realidad.

A partir de esta concepción de documental como conjunto complejo es mi pretensión que se lea esta categoría cada vez que se trabaje en el desarrollo de este documento, pues es más cercana a la manera en que poco a poco comencé a comprender lo documental después de todo este recorrido y que posiblemente por su extensión es que se pueda dar lugar a la animación, no sólo como soporte sino como complemento. Además, también teniendo en cuenta desde la semioprágmatica del cine de *Roger Odin el concepto efecto documentalizante*, en un capítulo posterior.

¿El cine de animación, una técnica, lenguaje o medio?

La animación, ha sido un campo un poco relegado de la historia oficial del cine y su desarrollo histórico y productivo. Generalmente, se tiende a clasificarla como un lenguaje aparte de esa historia, desligado de esa línea, como si este tuviera un desarrollo a posteriori, pero no es así. En el conversatorio sobre animación, realizado por Señal Colombia en 2014 (Colombia, 2014) en primera instancia se discute esta problemática. En general la historia del cine la cuenta como dos grandes vertientes. Por un lado el cine de no ficción del que ya desglosamos un poco su historia, y el cine de ficción. ¿Y la animación? ¿Qué papel ocupa dentro de esa historia? Por qué en un principio se le da ese trato poco relevante.

Se habla de una no legitimidad del cine de animación en relación con el cine, sin embargo, la postura de algunos críticos, defienden la especificidad del medio cinematográfico como algo realmente novedoso, artístico y cargado de un gran peso histórico que hace que valga la pena estar en esa gran historia. Para Santiago Segura actor y cineasta español, en el prólogo que hace para el libro *Películas clave del cine de animación* (Acosta, 2010), nos plantea su preocupación por cómo se cuenta esa historia. Si el cine es el séptimo arte ¿qué posición tiene el cine de animación?, que desde su perspectiva, claro, ocupa un lugar privilegiado y difícilmente clasificable, además de tener una incomodidad sobre la mirada que se tiene de la animación como hermano menor del cine. Paralelamente a esta problemática, expondría Ricardo Arce¹³ que esa lectura que se tiene en principio del cine y la animación es distinta, a pesar de que las dos son imagen en movimiento, el cine se cuenta como un gran libro y la animación como un capítulo.

¹³ Docente Asociado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Miembro fundador de ASIFA Colombia. Diseñador Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia, Especialista en Televisión de la Universidad Javeriana y Maestro en Estética e Historia del Arte de la UJTL. Coautor del libro *La Animación en Colombia* hasta finales de los años 80 Invitado al conversatorio de animación 2014 - Señal Colombia.

Sin embargo, en relación a la animación, algunos apuntan a decir que este tiene un proceso incluso anterior al inicio del cine. Rescatan la inquietud y podría decirse que la habilidad, manejada en el paleolítico, al plasmar historias de sus vidas cotidianas. En esto convergería vagamente con el documental, al buscar a través de un medio contar sucesos de sus vidas. Pretender incluso dar movimiento a algunos personajes en sus escenas pictóricas como los bisontes y de las cuevas de Altamira situadas en la región española de Cantabria o “en el



Figura 6. Cartel de las sesiones de "Pantomimes Lumineuses" (1892)

cuenco de Shahr-i Sokhta en Irán donde hay unos dibujos secuenciales del salto de una cabra para alcanzar unas hojas de árbol congelándolas en el tiempo” (Acosta, 2010, pág. 21). Esto nos daría unos primeros pasos rudimentarios para el desarrollo primitivo de la animación en su forma más simple. Posteriormente en el desarrollo de artefactos como thaumatropos, praxinoscopios, zootropos entre otros, son elementos que conformarán la prehistoria del cine propiamente dicho. Dentro de esa prehistoria del cine animado, “la sesión de Teatro óptico oficiada por el francés Charles-Émile Reynaud pionero del cine francés el 28 de octubre de 1892 en el museo Grévin de París, en el curso de la cual las secuencias de dibujos que su previa invención, el praxinoscopio, había desarrollado a partir de series de doce imágenes experimentaron el salto cualitativo de expandirse en series de entre 500 y 600 imágenes ,es decir, propiciando un espectáculo integrado por piezas de cerca de quince minutos de duración” (Acosta, 2010, pág. 21) se proyectaron las Pantomimas Luminosas, programa que incluía las películas: *Pauvre pierrot*, *Clown et seschiens* y *Un bon bock*. A partir de este suceso es que ASIFA¹⁴ desde el 2003 cataloga como día internacional de la animación el 28 de octubre que es celebrado hasta la fecha.

Por lo anterior, aunque es importante reconocer esa milenaria aparición del dibujo, el desarrollo de artefactos que posibilitaron crear movimiento y efectos ópticos y este hecho histórico como la proyección patrocinada por Reynaud, no es nuestro objetivo partir de estas nociones de animación. Nos situaremos desde el mismo punto cronológico de donde partimos con el desarrollo del documental. En esa lógica la animación nace como un género coyuntural que estaría ligado a esa historia del cine como gran categoría. No obstante, más adelante debemos debatir si realmente la animación puede categorizarse como género y

¹⁴ Asociación Internacional de Films de Animación (ASIFA)

qué sucede en relación con el cine como se menciona ligeramente al comienzo de este capítulo.

Es entonces que teniendo un punto de partida más claro desde donde queremos retomar la animación es que podemos en primera instancia posicionarnos frente a los *Trick-films* o *Películas de truco*. Allí podemos encontrar cineastas como Georges Méliés con su descubrimiento del *Stop trick* (1896), es decir, el truco de parar, un truco de sustitución que logró luego de que una de sus cámaras en plena filmación tuviera problemas técnicos. Al parar de grabar para solucionar dicho inconveniente y luego grabar de nuevo se dio cuenta de que este accidente podría convertirse en una herramienta óptica novedosa y útil para sus películas al poder hacer aparecer y desaparecer como un truco objetos del plano cinematográfico como lo evidenciamos en películas como *Viaje a la Luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904).



Figura 7. Film's poster *Le voyage dans la lune* (1902) recuperado de <https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/le-voyage-dans-la-lune#>

Por otro lado, tenemos a Segundo de Chomón cineasta español que hizo grandes aportes al cine mudo. En relación a la animación lo realiza en 1902 cuando abre un taller de coloreado de cintas ya que para 1899 su esposa trabajó coloreando películas de Méliés. En el relato de la historia encontraremos que se hacen comparaciones entre Chomón y Méliés, por su cine de trucaje, sin embargo, él fue pionero en muchas otras cosas. Es decir, que merece su propio lugar dentro de esa historia. No obstante, el coloreado no fue su único aporte a este nuevo campo. Fue pionero en la técnica de *stop motion* llamada *paso de manivela* e incluso crea una cámara él mismo con el objetivo de lograr esta técnica de rodar imagen a imagen como en *El eclipse de sol* en 1905 y se le adjunta la técnica de *pixilación* que utiliza actores reales fotograma a fotograma para desarrollar su movimiento como lo vemos en *Hotel eléctrico* (1905).

En su primera película *Choques de trenes* (1902) se ve un juego de trucaje entre las maquetas e imágenes reales, por lo que seguimos evidenciando esa relación de ficción y no ficción desde varias perspectivas. Por ello, es posible que en algunas partes encontremos esta película catalogada como documental si nos remontamos a la primera rúbrica del

anterior capítulo. Asimismo, en *Soñar despierto* (1911) se presentan dos mundos opuestos, el mundo de lo real y el mundo de lo onírico y cómo estos dos logran fundirse en este film con la premisa de que son dos opuestos para ese momento. Adicional, Chomón realiza una colaboración con Giuseppe de Liguoro para realizar un documental llamado *Viaje a Burgos* grabada obviamente en blanco y negro pero pintada fotograma a fotograma posteriormente. Es evidente con todo lo anterior como esa curiosidad de Chomón resultó de experimentaciones y hallazgos muy relevantes para el campo de la animación y como su ir venir entre el mudo de no ficción y ficción se va dando paulatinamente.

Toda esta tendencia del *Trick film* en el cine de aquel momento, buscaba todas estas posibilidades técnicas para dar continuidad al ilusionismo con el fin de renovar sus historias y la manera de contarlas. Y aunque hoy en día, por el pasar del tiempo y nuestro entrenamiento visual lo veamos como algo cotidiano, para aquella época era un gran descubrimiento y algo realmente novedoso frente al ojo del espectador originario.

En ese contexto mencionado anteriormente, es que J. Stuart Blackton (1875-1941) productor y director de películas mudas estadounidense realiza *Humorous Phases of Funny Faces* (1906) un cortometraje de 3 minutos de duración donde alguien dibuja dos personajes en un tablero de tiza y estos realizan gestos posteriormente. Si bien hay un



Figura 8. *Fantasmagorie* (1908)
Recuperado de
<https://www.filmaffinity.com/es/film789695.html>

trabajo nuevo respeto a la técnica no es hasta que Emile Cohl (1857-1938) dibujante y animador Francés realiza *Fantasmagorie* (1908), cortometraje de cine mudo donde implementa a través de hojas blancas y tinta crear personajes con movimientos autónomos y fondos. Esta es considerada una obra pionera del cine de animación. La importancia de esta obra radica en la creación de un universo propio dentro de la animación, donde sus características, estilo y leyes físicas son solo propias de este cortometraje. Allí se gesta esa partida de la animación en que es concebida como un lienzo en blanco, donde se construye toda una diegésis (mundo posible) entre los personajes y donde habitan.

Allí es donde también existe una brecha entre esa historia del cine y la animación por decirlo de alguna forma, pues el primero tiene como característica estar mediado por la cámara como elemento de registro de una realidad dada y la animación que parte de dicho lienzo en donde nada está construido. Característica que puede ser difuminada más adelante.

Para 1914 Winsor McCay se convierte en uno de los pioneros del cine animado. Aunque animó personajes de sus trabajos como *Little nemo in Slumberland* (1905) no es hasta 1914 que con su creación de *Gertie, the dinosaur*, un dinosaurio hembra que reacciona ante su amaestrador, dotada de vida y alma y podría decirse una “personalidad” propia, además de utilizar lugares reales con elementos de ficción, va a sentar precedentes en este campo como también lo hizo *el Gato Félix* de Otto Messmer y Pat Sullivan, gato que a la fecha de hoy se encuentra fijado en nuestras memorias de la historia de la animación. Adicional cabe resaltar que McCay es quien realizó el primer documental animado de la historia The



Figura 9. Poster Gertie, the dinosaur (1914) recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Gertie_the_Dinosaur

Es importante mencionar que para 1914 John Randolph Bray

dio apertura a *Bray Studios*. Aunque sus pretensiones fueron en primera instancia ser animador, y realizó varias acciones poco honestas en pro de conseguir información de primera mano sobre los procesos técnicos y creativos para desarrollarlos, como por ejemplo en relación al trabajo de Winsor McCay a través de una entrevista, Bray toma el camino de la producción y comercialización. Por lo anterior es relevante dentro de la historia de la animación ya que a través de este estudio se gesta un interés particular por la producción y distribución de cortometrajes emergentes y se presenta el primer contexto industrial para la animación.

A este estudio se unen animadores muy influyentes del momento. Entre ellos, Pat Sullivan, Walter Lantz y los hermanos Fleischer. Estos últimos en 1916 presentaron al mundo al payaso *Koko* en sus cortometrajes de la serie *Out of the inkwell*. Serie que duro aproximadamente 11 años entre *Bray Studios* y *Paramount*. Este personaje fue relevante para la historia y posteriormente aparecería en algunas animaciones como *Bimbo* y *Betty Boop*, no obstante, no es el aspecto más notable, los hermanos Fleischer crearon el rotoscopio con el cual realizaron la serie, este invento permite conseguir movimientos más

realistas ya que posibilita tener toma de actores reales como sustrato del dibujo sobre acetato dotándolo de dinamismo. Los hermanos Fleischer serán reconocidos también por realizar animaciones educativas entre las que se encuentran *The Einstein Theory of Relativity* (1923) y *Darwin's Theory of Evolution* (1925). Estas producciones van a ser importantes ya que recurren a la animación como técnica para explicar temas científicos y graficarlos.



Figura 10. Snow white and the seven dwarfs (1937) Recuperado de <https://claquetadeditacora.wordpress.com/2016/05/16/walt-disney-presents-como-se-hizo-blancanieves-y-los-siete-enanitos-david-hand-1937/>

En ese trayecto de la historia del cine de animación aparece un personaje que a la fecha es referente fundamental cuando nos referimos a este. Walter Elías Disney (1901-1966) más conocido como Walt Disney. Empresario y animador quien fundó la mundialmente famosa compañía Disney. Cuando fundó su compañía lo impulsó una búsqueda de independencia, pues había tenido experiencias poco favorables con otras personas, y encontrar un estilo propio. De allí nace el ratón Mickey y se da

inicio a una larga trayectoria del cine de animación hasta nuestros días.

Para ese momento histórico de la animación se venían desarrollando proyectos de corta duración por lo que pensar en un largometraje era algo complejo. Pero fue en 1937 cuando se lanzó *Blanca nieves y los siete enanitos* primer largometraje de Disney en el que se despejó ese límite temporal y se da apertura a la continuidad de las películas. Desde ese momento, comenzaría su época de oro con producciones como *Pinocho* (1940), *Dumbo* (1941) y *Bambi* (1942). No obstante, no debemos olvidar que en otros lugares del mundo y años anteriores, ya se habían realizado largometrajes, como en el caso de *El Apóstol* (1917) de Quirino Cristiani, realizador, italo-argentino, considerado el primero, o *Las aventuras del príncipe Achmed* (1926) de la animadora alemana Lotte Reiniger con la técnica de animación con siluetas, es decir, muchos años antes de *Blanca Nieves*. Sin embargo, se resalta que debido a su impacto en el mundo y en la industria. De *El Apóstol* no existen copias, ya que el estudio fotográfico de Quirino sufrió un incendio, posteriormente, realiza *Peludópolis* (1931) considerado el primer largometraje sonoro, pero de la película de Reiniger sí se tienen copias y es catalogada una de las más antiguas conservada.

Disney desarrolló a través del tiempo un canon en su estética, es muy fácil reconocer una producción de esta compañía por su estilo y fue de inspiración para otros creadores, además de que por esta misma pasaron grandes animadores como Frank Thomas, Ollie Johnston, Ward Kimball, Les Clark entre otros.

No obstante, la animación iba tomando forma y rumbos distintos en cada lugar del mundo. Hemos mencionado momentos de su historia como en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Sin embargo, paralelamente en Japón con un ambiente de post guerra también se estaba gestando una gran industria de la animación con una estética muy particular.

Oten Shimokawa realizó el primer cortometraje animado de Japón, llamado *Imokawa Mukuzou Genkanban no Maki*, (1917) película que se encuentra perdida. Oten es considerado uno de los pioneros del anime. Por otro lado Seitarō Kitayama es considerado uno de los padres de cine de animación japonesa ya que con *Momotarō* (1918) logra ser un éxito mundial además de ser el creador del primer estudio de animación japonesa.

Hakujaden (1958) de Taiji Yaushita será una gran película recordada hasta el día de hoy por ser el primer el largometraje coloreado totalmente y que a pesar de tomar herramientas que aluden a Disney, es capaz de trazar su propia línea estética. Kenzō Masaoka produjo el primer anime con sonido sincronizado en 1933, titulado *Chikarato Onna no Yo no Naka*, además de producir el primer anime hecho enteramente en celuloide *La danza de los*



Figura 11 Fotograma de Hakujaden (1958) recuperado de <https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/hakujaden>

chagamas (1934). Es importante mencionar lo anterior, ya que en su historia de animación es tardía la utilización del celuloide debido a sus costos elevados, por tanto, Japón tuvo que bordar su historia en un comienzo en otras técnicas como el cut out. Sin embargo hay que resaltar que a pesar de que inicio de una manera más lenta en comparación con otros países su crecimiento industrial en la actualidad es magnánimo.

La animación japonesa está construida por estudios de animación muy importantes como Toei animation, Madhouse, sunrise y Estudio Ghibli, que nos darían producciones de gran calidad y reconocimiento.

En otro País como Republica Checa crecía a grandes pasos toda la trayectoria de Jiří Trnka en el campo de la animación. Se destacó por utilizar marionetas en sus producciones y

siempre estar inspirado en la literatura. De sus trabajos se resaltan obras como : *Špaliček* (1947) primer largometraje que le otorgó un reconocimiento mundial y ganador en festivales importantes, *Cisaruv slavík* (1949) en el que se involucraron actores reales y *Sen noci svatojanske* (1959) adaptación de una de las obras de William Shakespeare que tuvo una gran aceptación entre el público y considerada una de sus mayores obras.

La obra de Jiří Trnka es ampliamente conocida dentro de la historia de la animación, incluso algunos críticos lo denominaron “el Walt Disney del oeste” y sin embargo, es una afirmación bastante discutible. Como hemos visto existen varias referencias alrededor de Disney en cuanto a otros animadores y algunas apropiaciones estéticas, lo que nos indica la gran relevancia que ha tenido Disney alrededor del mundo, y aunque su estética es muy marcada existen otras de gran importancia gestándose de manera global.

Para 1938, el documentalista John Grierson recibe una invitación por Canadá para realizar un reporte sobre la cinematografía norteamericana en donde menciona que es pertinente crear un espacio como un consejo del cine (*National Film Board*) con sus siglas NFB. Para 1939 se crea la *National Film Board de Canadá* conocida en el medio como la *Office Nationale du Film* reducida a sus siglas ONF. De la creación de estos espacios se sugiere la necesidad de abrir un lugar para la animación. De allí surge el animador escocés Norman McLaren, donde su objetivo era animar en primer lugar una campaña publicitaria y reclutar grandes animadores como Evelyn Lambert y Grant Munro. No cabe duda que la participación de tantos talentos ha hecho que su crecimiento haya sido muy grande y la ONF sea hoy en día reconocida mundialmente por sus producciones y sus numerosas nominaciones y galardones.

Es importante resaltar la relación establecida entre Grierson y McClaren, a través del tiempo, y cómo desde cada uno de los campos que trabajaron fueron relevantes tanto para la historia del documental como para la animación.

“Más allá de compartir en primera instancia sus lugares de origen, la relación comienza a gestarse desde las duras críticas a las que se vio sometida su película *Camera Makes Whoopee* (1935) por Grierson siendo jurado: “Técnicamente es muy competente, pero artísticamente no es más que un revoltijo y un desastre. No tiene sentido de forma u organización, no tiene desarrollo y es totalmente nulo en lo que respecta a ser una obra de arte” (Dobson, 1999) palabras que tuvieron repercusión en él, pero que posteriormente también le hacen ganador con *Color Cocktail* (1935).

Todo comienza con la invitación que le hace para trabajar en la unidad de cine GPO de Londres, consecutivamente lo invitó a ser camarógrafo de Igor Montagu y realizar registros de la guerra civil española para realizar la película documental *Defensa de Madrid* (1936) donde ya era evidente que Grierson sería una gran influencia cinematográfica y McClaren comenzaría a aplicar por ejemplo la simpleza y tomas directas y sin efectos y el objetivo social que ya era claro en él.

Al ser invitado a la ONF era claro el que su interés después de la guerra en España no era participar en películas bélicas a lo que Grierson dio vía libre para su creatividad y desarrollo, lo que fue muy fructífero ya que el público estaba un poco agobiado y necesitaba un respiro de este tipo de cine. La participación de McClaren de alguna manera encajó en toda esa producción documental de la ONF y con su estilo propio se puede decir que tal vez tocaba varios temas con otro enfoque y desarrollo, tal vez por lo que se generó dicha confusión de la que hablamos anteriormente con *Vecinos*. Es clara que esta relación Grierson-McClaren es interesante de mencionar ya que hacen parte de los dos mundos que queremos indagar: el documental y la animación y cómo en esas intersecciones laborales se gestó una correspondencia de ideas, estilo y producciones que aportan dos miradas a esta historia”

La animación tradicional ha tenido un extenso recorrido, y los animadores se han valido de múltiples técnicas, medios de distribución y exhibición, en busca de alternativas creativas para su construcción, como se evidencia en series de televisión. No obstante, llegaría un punto en su historia que dotaría de versatilidad y reduciría los costos de producción de las películas, la animación por computador.

Aunque sus primeros experimentos gráficos datan desde 1940 y 1950, y muchos de ellos con enfoques en campos como la ciencia, o ayudas gráficas para películas, es hasta los años 60 que comienza a tomar un rumbo artístico. En 1968, se crea el primer personaje animado a través de una computadora. Un grupo de físicos y matemáticos crea el andar de un gato.

Para 1960, la reconocida ONF comienza a experimentar con técnicas de computación, logrando avances como la transformación de un dibujo animado a texto con la técnica de interpolación¹⁵ en *Metadata* (1971) y la primera película en mostrar la renderización *Hunger / La Faim* (1974).

¹⁵ Es el proceso de generar cuadros intermedios entre dos imágenes para dar el aspecto de que la primera imagen se convierte suavemente en la segunda imagen.

Hasta el momento hemos podido dar una vista rápida a esa monumental historia de la animación, donde se aprecia una variedad de exploraciones e inquietudes de buscar las herramientas, que permitan lograr ese maravilloso mundo, partiendo de las posibilidades técnicas de cada contexto, dando lugar a manifestaciones estéticas propias que aportan a toda esta historia.

Sin embargo, después de este recorrido cronológico es cuando empiezan a surgir inquietudes respecto a su categorización, es decir, cuando hablamos de animación cómo se puede definir. Al comienzo de esta investigación, puede notarse cómo he utilizado varias palabras al referirme a la animación. Comencé por cuestionarme si era correcto utilizar el concepto de “lenguaje” o “género”, y aunque estos términos están dispuestos en apartados anteriores, no los modificaré, esto con el objetivo de dejar evidencia de las múltiples inquietudes e imaginarios propios, y cómo estos han ido transformándose, es hasta este momento que me permito ir aclarando desde qué posición es más adecuada para situar la animación.

En busca de la definición de la animación, nos encontramos distintos autores exponiendo sus diferentes perspectivas como: animar *“proviene del latín anima que significa alma, por lo tanto, animar es dotar de vida o dar un alma a algo.”* Nocé 2012 (como cito en Barrera 2021) y aunque desde cierto punto es una afirmación asertiva, no es suficiente teniendo en cuenta todo el contexto cronológico dado.

Richard Taylor la define como “la creación de una ilusión de movimiento a través de la unión de una secuencia de imágenes inmóviles”. (Taylor, 2000, p. 7) en correspondencia dice McLaren (como se citó en Thain 2016)

“La animación no es el arte de los dibujos que se mueven sino el arte de los movimientos que son dibujados; lo que ocurre entre cada cuadro es mucho más importante que lo que hay en cada cuadro; así que la animación es el arte de manipular los espacios invisibles que yacen entre los cuadros” (párr. 01)

Desde mi perspectiva, esas definiciones no se enfocan en la importancia del objeto animado sino en su animación; el proceso que ocurre en medio de los fotogramas, lo que abre también la puerta a que podría animarse cualquier cosa y la importancia recaería en esos espacios invisibles que exponen. No obstante, sigue siendo insuficiente, pues la animación es mucho más compleja que dotar de ilusión, o los procesos técnicos y físicos que la

atraviesan, además de no resaltar el papel interpretativo del espectador. Por lo tanto, si bien la animación puede considerarse como técnica, quedarse con este concepto es limitante.

Por otro lado, definir la animación como género como tal vez ingenuamente he venido nombrando, es un poco problemático. Encontrar una sola rúbrica para encasillarla es un reto, pues en su totalidad tiene muchos matices y aspectos a considerar, lo que hace que insinuarla como género sea restrictivo.

En primera instancia como mencionamos desde el comienzo de este capítulo, es nebuloso el lugar histórico de la animación, “normalmente excluida de los grandes ejercicios historiográficos del cine” como lo afirman (Arce & Sánchez, 2013, pág. 21) y reiteran en el conversatorio realizado por Señal Colombia en 2014.

La animación es extensa y compleja, y desde mi perspectiva no puede comprenderse como un género bajo el gran marco del cine. “En octubre de 2008 el XXV Festival de cine de Bogotá tuvo como conferencista a Peter Greenaway, el controvertido y prolífico director británico, cuya intención parece ser la de reinventar el cine. Al final de su charla, Greenaway se refirió a “las tiranías que están destruyendo” al cine” El texto, como eje central del relato; b) el marco de la pantalla de proyección, que es una extensión de la pintura; c) los actores, que han banalizado el cine; y d) la cámara, como instrumento principal de producción cinematográfica (Rivera & Brakke, 2011)

La tiranía que nos llama la atención para aportar a este trabajo es la cámara. Cómo esta ha sido el artefacto que ha posibilitado registrar “el mundo real” pero cómo a su vez se vuelve limitante para la exploración y para el pensar en otras formas de crear cine. Greenaway relata su experiencia al conocer a Walt Disney y en sus palabras, cree que en ese momento, Disney es el único que realmente está haciendo cine, ya que parte del lienzo en blanco que mencionamos al inicio. El cine no parte de cero, y es aquí cuando se resalta el valor de la animación en ser posibilitador de la creación de mundos desde la nada. Por lo anterior, creo yo y estoy segura de que muchos están de acuerdo en que la animación no puede ser un capítulo más como afirma Arce (Conversatorio de animación (Colombia, 2014), sino tiene su lugar privilegiado en la historia de la cinematografía, por tanto la animación no es un género de la animación sino otra manera de hacer cine.

Existen otras formas imprecisas de la animación como género. “La primera y la más controversial, es la que sitúa a la animación como un género para el público infantil; la segunda, como un género que tiene un estilo propio más allá de un género de contenido

temático asociado a lo literario, y la tercera como un género procesual, es decir un género que tiene una forma técnica particular de ser” como expone (Barrera, 2021) en su tesis de grado. Estas tres líneas pueden ser desmentidas.

La primera donde se menciona la animación dirigida a un público específico, es cuestionable, desde este punto histórico donde como espectadores hemos visto gran cantidad de producciones que implementan temáticas incluso no aptas para público infantil. Si bien en sus inicios tal vez tuvo esta intencionalidad para dirigirse a un posible público, no es algo que se mantenga como característica restrictiva, por consiguiente, es descartable, y es libre de salir de ese prejuicio.

La segunda denominación de género por estilo hace referencia a cómo se ha catalogado el cine en tres grandes pilares: la ficción, la no ficción y por consiguiente la animación. En primera instancia, podría ser válido si uno se situara en el punto histórico inicial, donde las rúbricas son un primer acercamiento a comprender cada una de estos pilares, además de una limitada visión en relación con la actualidad, donde existen innumerables producciones en el mundo y de todo tipo, que cuestionaría esa afirmación. A este punto, podemos comprender que del cine no se desprenden estas tres líneas paralelas, como si no fueran a cruzarse entre sí, si no que podemos ver todo tipo de hibridaciones que se han dado con el tiempo. La animación puede participar en la construcción de un relato ficcional como no ficcional, este segundo se ampliará más adelante, y cómo en la animación hay momentos de ficción y no ficción.

En gran medida, la animación está mediada por una influencia de lo fantástico, de lo surrealista y de lo subjetivo. Si bien, son características particulares interesantes, sería un desacierto sólo delimitarla con esas características, pues la animación tiene el poder de adquirir nuevas formas y de ser propositiva en el sentido visual y narrativo

Por último, la tercera afirmación como género procesual, tendría correlación al contexto limitante de encasillarla solo por su parte técnica, simplemente sería como afirmamos anteriormente otra manera de realizar cine.

En relación al documental, expusimos que denominarlo género era en cierta medida constrictivo teniendo en cuenta una visión más actualizada y global de todo su desarrollo. En este caso, para la animación ocurre lo mismo. Por tanto la designación de género queda diluida a partir de este momento.

(Acosta, 2010, pág. 15) La define como:

La animación no es un género, es un medio, un lenguaje, una forma de expresión: en suma, otro cine- u otro camino posible para una historia del cine alternativa-capaz de albergar todos los géneros, todos los registros temáticos, discursos simples y complejos, argumentos tanto dirigidos al público infantil como al adulto...hablar de animación es una serie de técnicas diversas que logran crear una ilusión de realidad- o una plausible y orgánica irrealdad-a través del artificio. La animación es, en suma, el cine en una de sus más extremas manifestaciones posibles. La del vívido espejismo, la de la total expresión de subjetividad.

Esta definición de Acosta, se acercaría más a lo que queremos concebir por animación en este trabajo, pues incluye diferentes perspectivas y no sólo la limita a una palabra cerrada para definirla. Dentro de su propuesta incluye el lenguaje, que posee características versátiles, por consiguiente, puede adoptar formas para mezclarse con otros lenguajes y campos, y desdibujar esos límites fuertes que planteamos inicialmente. Además de resaltar la particularidad de sus múltiples técnicas fortaleciendo el hito de que es una forma de expresión, es decir, teniendo en cuenta las historias, sensaciones y sentimientos, y fundamentalmente anexando la animación como medio. En esta última propuesta, José Iñesta director de Pixelatl, festival de animación de México, expresa en entrevista que “es necesario acabar con el cliché de que la animación es un género de cine “La animación es un medio, es un mecanismo a través del cual comunicas un mensaje, está a la par del cine y de hecho, la animación puede tener géneros, puede ser de terror, experimental, hay animación documental, pero la animación por sí misma es un medio.” (Iñesta, 2018), al comprender que la animación no es un género en sí y que es posible que pueda esta abarcar otros, es viable la construcción híbrida del D.A que queremos entender.

Al vislumbrar la animación como medio estaríamos partiendo de la primicia que existe un emisor, un mensaje que sería en este caso la producción audiovisual y quién lo recibe, es decir, un espectador. Con lo anterior, se daría la relevancia necesaria para entrever los procesos de cuál es el objetivo del director, cómo se construye el relato y qué se interpreta desde el espacio del espectador, teniendo un acercamiento más claro a los objetivos de la semioprágmatca y su lectura.

El documental animado entre definiciones e indefiniciones

Por un lado, se menciona al documental y su enfoque primario (registrar la realidad) y el objetivo de la animación (crear mundos posibles), entonces ¿qué pasa con lo que ahora se denomina animación documental o documental animado?

Esta pregunta se aclara un poco, al introducirse al imaginario de realidad en el documental, pues esa idea no corresponde a una generalidad, como ya hemos dilucidado, es debatible. Si bien existió un aspecto “primario” con el que se fue desarrollando el documental como registro-realidad, con el tiempo se ha ido modificando esa visión y la manera de producirlo. Se ha creído desde algunas voces, que el documental es opuesto a la animación, que uno no tiene que ver con el otro, pues sus intereses son distintos, pero podemos ver en varias producciones y desde su desarrollo a mediados de 1918, que sí es posible.

Cabe resaltar que si se tomaran los primeros conceptos con los que fueron concebidos cada uno, la discusión de documental animado sería mucho más compleja. Ahora bien, desde las perspectivas más amplias que ahora se desarrollan en cada campo, y desde las que hemos despejado y tomado para dar forma a este trabajo, se desdibuja la primera perspectiva tan categórica desde la que partimos. Por tanto, teniendo en cuenta que las formas de documental se comprenden como un conjunto complejo y amplio donde se dan representaciones de realidad, la animación tiene más cabida y relevancia.

Desde la concepción de Aprea donde el documental no es un género específico, sino que es un universo heterogéneo, el cual está acompañado de una multiplicidad de géneros que están enlazados a diversas prácticas es que se amplía la posibilidad de la cabida de la animación, además de que al tomar al documental como dispositivo también da espacio para que converjan los otros conceptos como “documentalizante” y contrato de lectura que queremos abordar en conjunto. La noción de dispositivo es:

(...) un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula y combina. Estos elementos se sostienen sobre distintos tipos de materialidad y se vinculan a través de diferentes tipos de redes conceptuales. En ese sentido, puede señalarse que los dispositivos tienen componentes materiales y organizacionales. (2011:20)

Esto significa que dentro de este marco conceptual esta noción permite comprender como cambian las estructuras documentales, las producciones, su materialidad, su forma de distribución, y a su vez los tipos de espectador, además de los procesos de significación.

Esta hibridación del documental animado sigue siendo confusa, pero poco a poco se van dando las formas para irse entrelazando, no solo en su comprensión sino en su materialidad, pero da aportes interesantes y ofrece una mirada más amplia de cómo retomar esa realidad o representaciones de realidad, que hemos mencionado, a una realidad en un medio visual diferente. Aunque la bibliografía sobre documental animado no es extensa, y es un campo que se sigue construyendo, existen unas posturas de algunos autores que nos ayudarán a esclarecer este “nuevo concepto”.

Sheila M. Sofian¹⁶ define la animación documental como:

“Toda película animada que parte de materiales de no ficción”.

En ese sentido, podemos ubicar muchas películas que retoman acontecimientos históricos que tuvieron gran influencia en la sociedad y como esta los percibió. Entre estas podemos mencionar *El hundimiento de Lusitania* (1918) representación del suceso de 1915, donde un submarino alemán ataca a un lujoso crucero británico con 2000 pasajeros, que marcó la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial y del que no se habían registrado imágenes documentales”.

Entrarían también otros filmes como *Einstein's Theory of Relativity* (1923)) de Dave Fleischer que utiliza la animación para ejemplificar y divulgar la teoría de la relatividad

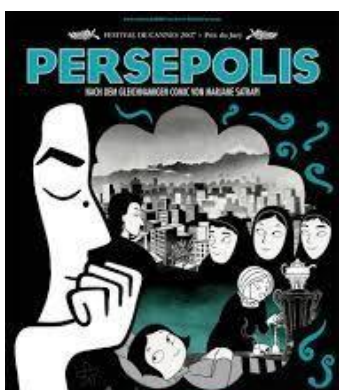


Figura 12. Persépolis (2007)
Portada recuperada de
<https://www.filmaffinity.com/es/film144674.html>

propuesta por Albert Einstein, *Late Edition* (1983), de Peter Lord y David Sproxton, sobre un hombre que trabaja en la última edición de una revista y que utiliza grabaciones de gente y locaciones reales como bases. *La tumba de las luciérnagas* de Isao Takahata (1988) que se basa en la novela del japonés *Akiyuki Nosaka* (1967) y que narra, su experiencia infantil en los bombardeos de la segunda guerra, basado en hechos reales y personales, *Persépolis* (2007) basada en la novela gráfica homónima de Marjane Satrapi dirigida por Vincent Paronnaud

¹⁶ Teórica y productora de cine estadounidense con un enfoque hacia la animación documental. Estuvo presente en el año de 2007 en Colombia para el diplomado de animación experimental realizado por la Pontificia Universidad Javeriana.

una niña que vive en el Irán de finales de los años 1970, en el seno de una familia occidentalizada. Durante esta época temprana el régimen del Shah y los abusos de poder del mismo dan para que Marjane tenga contacto con ideas políticas de izquierda, y *Vals con Bashir* (2008) dirigida y escrita por Ari Folman documental animado sobre la matanza de refugiados palestinos en Sabra y Chatila (Líbano) en 1982.

Podemos evidenciar ligeramente que el documental animado se ha gestado con una larga trayectoria desde comienzos del siglo XX hasta el momento actual, y un poco de la mano del crecimiento del documental, y a la vez como la animación aporta gran riqueza desde ser una herramienta gráfica hasta

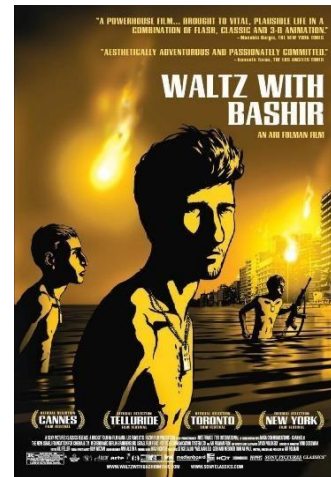


Figura 13. Vals con Bashir (2008) Portada recuperada de <https://www.filmaffinity.com/es/film677305.html>

convertirse en algo más que eso. Se convierte a la par en un proceso amalgamado, al ser la posibilidad técnica visual que permite representar aquello que no contiene registro o experiencias que no pueden ser registradas de manera convencional al documental.

Sin embargo, la animación ha ido cobrando su propio espacio en esta hibridación y se ha ido equilibrando el porcentaje de participación de cada una de las partes. Aunque desde el comienzo de producciones de este tipo no han sido catalogadas como documental animado, sino como cine de animación de no ficción, sí que se ha generado importantes pasos para su construcción.

Es entonces, que la definición de Sheila es verdadera, en un espectro de producciones, pero que también pueden incluirse producciones animadas que no necesariamente son documental. Por consiguiente, para efectos de este trabajo no es la definición que más se acople y seguiremos indagando.

Las técnicas digitales que tanta influencia tienen en el cine de ficción contemporáneo también están marcando pautas estéticas en el cine documental de la última década, expandiendo los límites estéticos tradicionales del género. (Burgos R & Mayor I, 2012)

(Vidal, 2011) Establece en su artículo sobre *las nuevas tendencias del documental* cuatro tendencias formales que agrupan producciones documentales en función de la intervención tecnológica que las define. Vidal establece así las categorías de documental: hypermontaje, documental pictoralista, documental collage y el documental animado. Para efectos de este trabajo solo nos enfocaremos en la última.

Vidal reconoce la hibridación de dos naturalezas en principio contrapuestas como son las del cine documental tradicional y el cine de animación, pero con un valor añadido:

En el caso del documental animado se integran técnicas y lenguajes de dos géneros tradicionalmente distintos, con lo cual se obtiene una nueva forma de representación audiovisual, que articula la intención de testimoniar algún aspecto real, pero a partir de una visualidad que no indica directamente a esa realidad, sino que la muestra a través de la subjetiva del creador (Vidal, 2011).

Es clara que dicha posición entre ambos conceptos es opuesta, y sin embargo, encuentran puntos donde fusionarse. Vidal reconoce que es problemático y aun así resalta el poder de conjugación entre ambos, creando una forma particular de audiovisual, enlazados con la intención creativa del enunciador, es decir del realizador. Sin embargo, me parece pertinente complementar y destacar, que ambos conceptos son lenguajes un poco relegados de la historia del cine dominante, y que por ende, en esa marginalidad pueden encontrarse lazos que fortalezcan su crecimiento. Está claro, a este punto que ni el documental ni la animación son un fiel retrato de la realidad sino que son representaciones de ella, son modos de ver, y un espacio de significación. Por consiguiente, podría pensarse este nuevo concepto, vinculado no sólo a la intención creativa del realizador, sino complementada con el punto de vista del espectador en ese pacto de lectura frente al film, generando ese efecto documentalizante ante tal forma audiovisual. Aunque posteriormente veremos que el concepto de documental animado es bastante amplio y diverso.

Al pensar al documental bajo el concepto de dispositivo (Aprea, G; 2006) se puede pensar al documental como una “categoría que permite reconocer a una amplia variedad de obras producidas a través de diversos lenguajes audiovisuales.

Reconocer dicha variedad de obras producidas, nos hace pensar de qué manera son concebidas dentro de un concepto. Hemos hablado del documental animado y sin embargo, se genera una nueva duda, y es cómo nos estamos refiriendo o sobre cuál concepto realmente centrarnos: documental animado o animación documental. En nuestro proceso investigativo, cuando encontrábamos este término en diferente orden, no parecía que tuviera mayor importancia. Pareciera a simple vista que son iguales, pero no, poseen diferencias estructurales y de sentido que a través de un autor específico deseo abordar e ir aclarando con el fin de abrirnos un espectro mayor frente a él.

Burgos en su tesis doctoral *Ficciones constructoras de realidad, el cine de animación documental* (2015) nos expone la siguiente hipótesis:

“Mientras que el documental de animación tiene su génesis narrativa en la representación objetiva de realidad histórica o hechos científicos, la animación documental encuentra su esencia en la representación subjetiva a través de los testimonios sobre experiencias vividas –orientadas al relato y su contexto geográfico e histórico–, sobre formas de pensar y entender la realidad que nos rodea –relacionado con la percepción, la antropología y la psicología–, sobre los testimonios biográficos –orientados al relato de vivencias y relaciones personales–, o sobre comportamientos –orientados a la percepción y el relato de convivencia” (Burgos, 2015, pág. 370)

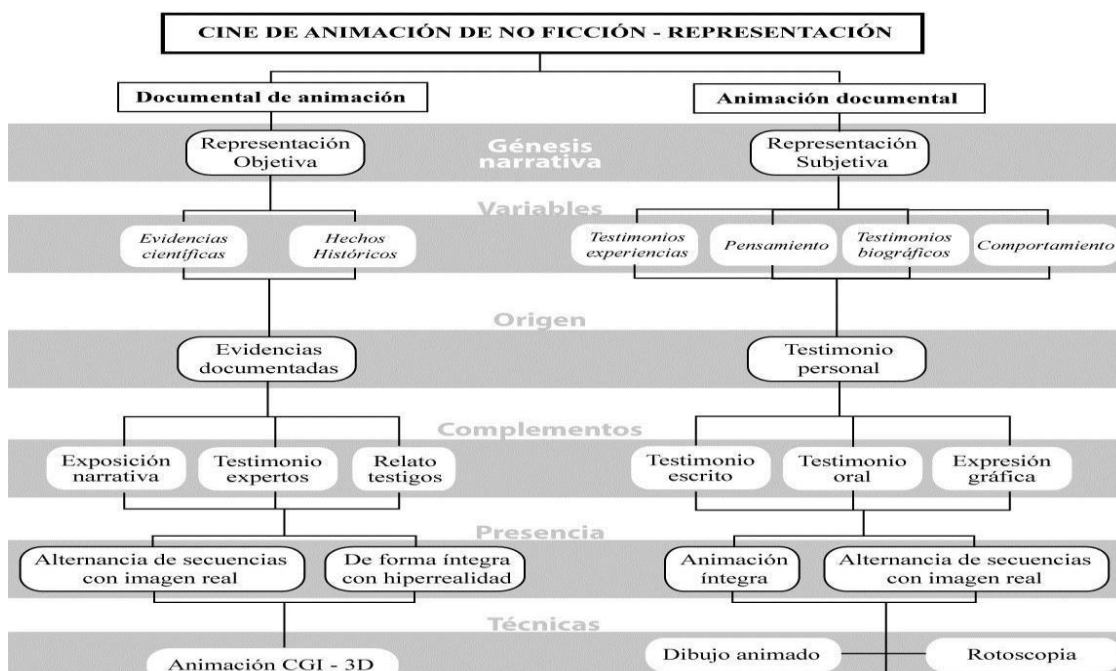


Figura 14. Mapa conceptual de las diferencias entre documental animado y animación documental Según Burgos 2015.

Este esquema nos permite visualizar cuáles son las características puntuales que el autor señala como diferencias, entre lo que ya no sería un concepto que no tiene una regla sobre el orden de como se escribe, sino que el cambio genera una estructura discursiva distinta.

Otra gran diferencia entre el documental de animación y la animación documental recae en que su construcción recae sobre evidencias documentadas en el primer caso, y fundamentalmente testimonios personales en el segundo. El documental de animación tiene su origen en hechos documentados que se complementan con la exposición narrativa –documentada–, los testimonios de expertos y el relato de los testigos –

orientados hacia el aspecto subjetivo de su vivencia–, con una tendencia a que todos los complementos estén presente en la obra como fuentes. Por otro lado la animación documental se construye sobre el testimonio personal, que se complementa con testimonios escritos –autobiografías, diarios y obras literarias aparentemente fantásticas que tienen base en episodios biográficos–, testimonios orales –del protagonista o personas cercanas y conocedoras de su realidad–, además de la expresión gráfica –dibujos, ilustraciones o animación realizada por los protagonistas directos del testimonio (Burgos, 2015, págs. 371-372)

Bajo los lentes de estas posibilidades vamos a ver como todas esas producciones que aquí abarcamos a nivel extranjero o nacional como referencias de híbridos, se van generando unas lógicas clasificatorias, y va tomando sentido porqué unas producciones estarían en un lado o en el otro, sin perder de vista el asunto primario y tensionante que nos ocupa que es esta fusión particular.

Si bien encontraremos otras posiciones de autores donde su visión sobre el documental animado es expuesta y analizada de otra manera, este hallazgo me parece importante situarlo aquí, ya que nos ofrece precisamente otra visión de cómo asumir este híbrido y que de alguna manera al estar construyéndose, es natural que existan tantas opiniones diversas y vaya oscilando entre un vaivén de definiciones e indefiniciones.

Anabelle Honnes Roe, en su artículo *Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary (2011)* nos expone su interés por comprender cuál es la función de la animación dentro del documental. En su análisis, nos plantea tres formas de clasificarla: Animación sustitutiva, animación no sustitutiva y animación evocativa. A continuación un esquema simple para ver sus diferencias:

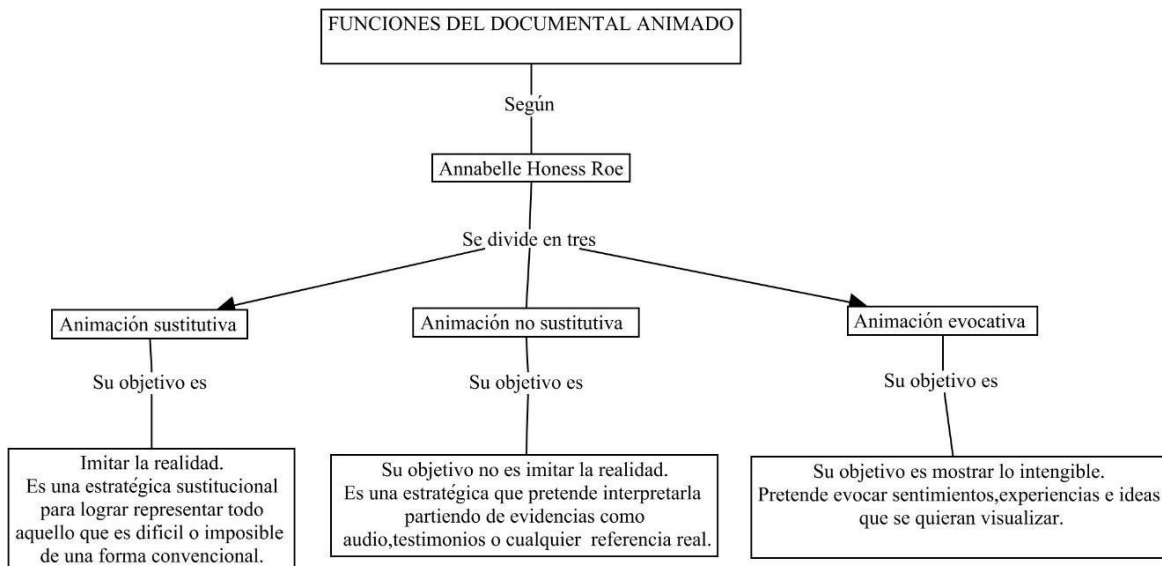


Figura 15. Mapa conceptual de las funciones del documental animado por la autora Annabelle Honess Roe de su libro *Animated Documentary* (2013)

Es evidente que poseer una sola definición con respecto al documental animado sería limitante. Que cada autor tiene cierto nivel de veracidad en sus afirmaciones. Sin embargo, al ir escudriñándolo como objeto de estudio, salen aún más líneas que comprender. Lo anterior, nos da un indicio de cómo el documental animado no solo es un conjunto de producciones específicas, sino que se va abriendo a muchas otras transformaciones y posibilidades que hay que tener en cuenta. En este caso cuáles son las funciones del documental animado.

Honnes nos plantea tres funciones. Dentro de la animación sustitutiva podemos encontrar producciones como *El hundimiento de lusitania* (1918), series de la BBC como *Planet Dinosaur* (2011), donde la sustitución juega un papel importante al tratar de imitar los hechos que son imposibles de registrar. La segunda es la animación no sustitutiva, que pretende interpretar desde las evidencias. De esta función podemos ver producciones como *It's like that* (2003) basada en las voces grabadas de tres niños que fueron entrevistados por teléfono mientras estaban recluidos en un centro de detención de inmigrantes. Siendo esta función muy útil en casos donde o por decisión del realizador o los protagonistas, no quieren mostrar sus rostros. Es válido utilizar esta herramienta, y sin embargo, no pierde la veracidad de los hechos. Por tercera y última, se encuentra la función evocativa, donde su objetivo es representar todo aquello que no es visible. Aquí podemos situar producciones como *Ryan* (2004) donde Landreth su director, realiza una entrevista a Larkin un animador canadiense y dónde se evidencia cómo a través de la animación pretende hacer visible todas esas distorsiones mentales y sus emociones.

Adicionalmente podemos incluir “*Animated Minds (2003)* que es una colección de documentales animados, creada por Andy Glynnne, que utiliza testimonios reales combinados con animación para crear cortometrajes convincentes sobre una variedad de temas sociales y psicológicos”¹⁷.

Como acabamos de evidenciar son múltiples las producciones y bastante diversas, por su contenido, técnica y estética, están dentro del conjunto de documental animado. Por ello, es pertinente tener claro que dentro de esta gran categoría existen subcategorías o modos para comprender este lenguaje híbrido. No hay una sola manera de hacer un documental animado como si existiera un solo modo. Por consiguiente, y en relación con lo anterior, es fundamental traer a colación las posturas de Paul Wells que son esenciales para este trabajo.

Desde 1997 empieza a surgir desde algunos autores esa inquietud por comprender la naturaleza del documental animado en relación con posturas del documental mismo, por ende, se comienza por intentar encajar de alguna manera al documental animado dentro de los modos de producción documental. Recordemos que desde los postulados de (Nichols, 1996) son: el poético, el expositivo, el observacional, el interactivo, el reflexivo y el performativo.

(Hannes, 2011) En su texto analiza cómo cada autor determina que el documental animado puede pertenecer a un modo documental:

Ward aboga por ciertos tipos de animaciones documentales, es decir, los que incluyen locución documental y entrevistas con participantes, como encajando en el modo 'interactivo'. Proyecta estos documentales animados como interactivos no solo por la naturaleza y el origen de sus pistas de audio, sino también porque su producción implica la colaboración del sujeto (s) del documental.

Del Gaudio prefiere clasificar los documentales animados dentro del modo 'reflexivo' porque, ella afirma, 'la animación en sí misma actúa como una forma de' metacomentario “dentro de un documental” Ella sugiere aquí que al adoptar la animación como medio de representación, Los documentales animados son necesariamente comentarios de pasada sobre la capacidad de la acción en vivo, o la falta del mismo, para representar la realidad. Este es especialmente el caso,

¹⁷ <https://www.animatedminds.com/>

argumenta, en animadas documentales que documentan eventos y temas que no fueron, o no pudieron haber sido, capturado en la cámara.

Tanto Strøm como Patrick ven los documentales animados como ejemplos de la experiencia de Nichols. Modo “performativo”. Según Nichols, el 'documental performativo subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al enfatizar su subjetividad y afectividad dimensiones '(2001: 131). Su conceptualización parece dar la bienvenida a la animación como un modo representación, sobre todo debido a la naturaleza necesariamente subjetiva de gran parte de producción de animación. Patrick identifica este atractivo con su afirmación de que 'la naturaleza misma de la animación es poner en primer plano su proceso y artificio” (2004: 38). Además, cuando Nichols nos dice que 'el mundo representado por los documentales performativos se vuelve, sin embargo, impregnado de tonos evocadores y matices expresivos que nos recuerdan constantemente que el mundo es más que la suma de la evidencia visible que derivamos de él, 'es como si Podría estar hablando directamente a la animación. (P.13-14)

Es importante conocer esta preocupación de algunos teóricos por encasillar y definir qué es el documental animado y dentro de lo conocido cómo puede tener cabida. Sin embargo, resultan poco operativas estas clasificaciones, ya que el documental animado se desborda en cada uno de esos modos y muchas producciones no encajarían.

Es cuando surge la necesidad de establecer características propias del documental animado, sin tener que depender de las rubricas documentales. Paul Wells, establece que existen cuatro *Tipologías o Modos* que puede resultar más operativas o acordes a esta nueva noción. Estas tipologías son: modo imitativo, modo subjetivo, modo fantástico y modo posmoderno.

Modo Imitativo: Imitan directamente las convenciones genéricas dominantes de los documentales de acción en vivo como por ejemplo la narración expositiva.

Modo Subjetivo: Tratan de reflejar los pensamientos subjetivos personales de un individuo, más, frecuentemente, este modo utiliza el trabajo artístico del animador en línea con la pista del sonido real, de un pueblo real. La banda sonora suele ser una entrevista, diálogos grabados de gente común, o monólogo de una persona que describe su experiencia o situación.

Modo Fantástico: Aprovecha las metáforas desconocidas, visualmente surrealistas, para decir lo real, de una manera irreal y redefinir una nueva realidad.

Modo Posmoderno: Desafía las maneras ordinarias y cuestiona la existencia de lo real mismo. Sugieren que las imágenes documentales no son una representación auténtica del mundo real y por lo tanto no deben hacer afirmaciones sobre verdad o realidad, rechazar las nociones de autoridad objetiva y “afirmando que "lo social", y por tanto "lo real", es ahora fragmentario e incoherente” (Wells, 1997: 44 citado en Honnes 2011)

La animación es utilizada en esta noción de documental animado en diversas formas. De ahí que existan múltiples posiciones e hipótesis de cuáles deberían ser esos modos de producción en línea con esto (Patrick, 2004) propone adoptar la noción de “*estructuras*” para categorizar los documentales animados, sugiriendo “al hacer cualquier tipo de película, la estructura tiende a ser el esqueleto que el contenido vive” (pág. 39). Propone tres estructuras primarias, la ilustrativa, la narrada y la basada en sonido, y un cuarto, la 'estructura extendida', que es una extensión de lo que Wells denomina modo fantástico (Patrick, 2004, pág. 39)

“La estructura ilustrativa se enfoca en ilustrar eventos basados en evidencia histórica o personal. La estructura narrada utiliza un guion para contar la historia y estos documentales animados a menudo usan “voz en off que relata y conecta los elementos de la historia. La estructura basada en el sonido, por contraste, utiliza sonido que ha sido encontrado o grabado y no manipulado, forma no artificial como el principal dispositivo de estructuración, y este vínculo entre sonido y film es lo que la dota de un tono naturalista en relación con la realidad” Y estructura extendida es prolongación del modo fantástico de Wells ya que señala la posibilidad de profundizar en relación a un aspecto subjetivo y simbólico en vez de la “realidad directa” (Patrick citado en Honnes 2011)

Entre estos dos autores, podemos destacar esa preocupación por abordar un tema confuso, y empezar a darle forma de alguna manera en relación también con sus componentes, es decir, teniendo en cuenta, conceptos como realidad, narración, tipos, formas, y cómo esto se conjuga en la producción de documentales animados o animaciones documentales.

Está claro que la perspectiva de Wells va más ligado a esa manera de representación de la realidad y de Patrick en cómo se narra. Cada posición desde mi punto de vista es pertinente y aporta luces para ir construyendo el juego entre lo documental y la animación, desarmando y volviendo a armar parte por parte, y ofreciendo una hipótesis.

Sin embargo, para efectos de este trabajo nos centraremos en la perspectiva de Paul Wells ya que está directamente ligada a ese modo de construcción de realidad, elemento problemático con el que iniciamos este proyecto, además de entrelazar relaciones básicas con las funciones del documental animado de Honnes, sin profundizar en ellos, solo por tener una visión más amplia de cómo un producto audiovisual puede denominarse de diferentes formas según cada autor.



Figura 16. *Animated Documentary there's no such thing* de Scotti Rothschild

El documental animado es una realidad, existe. Pero es latente la ignorancia al respecto de su denominación, funciones o clasificación. Por lo anterior, surge como idea de la estudiante de animación Scotti Rothschild realizar una propuesta visual.

Explica el mismo concepto, problematizando la perspectiva de dos realizadores que hacen documental, pero uno de ellos recurre a la animación y el otro se sorprende.

Es interesante todo el abordaje teórico del documental animado, que si bien no es el más extenso, contiene muchas variables y autores que comparten la fascinación e inquietud, de dónde surge y cómo se construye este híbrido heterogéneo, y que todas estas teorías nos permitan comprender el papel que ha jugado la animación en no sólo resolver las falencias de la acción en vivo como herramientas estéticas o de registro, sino que potencia la expresión y comunicación de innumerables temas de los que podemos aprender como pretendía el documental sin perder la calidad verosímil.

Introducción a la Semiopragmática del cine de Roger Odín

En la búsqueda de tratar de comprender el fenómeno personal que se explicita en la justificación, me encontré con una teoría semiótica sobre cine que el autor Roger Odín, denomina Semiopragmática. Dicha teoría, de alguna manera puede ofrecernos una guía para ampliar el qué y cómo se construye y se lee el film, a través de unos modos, que más adelante se explicarán con más detalle. Esta puede llegar a ser una herramienta fundamental para entender el desarrollo de la animación documental situada en el contexto colombiano como un fenómeno audiovisual híbrido heterogéneo.

(Odín, 1983, pág. 135) La define como:

La Semiopragmática del cine se propone estudiar la realización y la lectura de los filmes como prácticas sociales programadas (...) de acuerdo con este enfoque, el acto de realizar o ver un film no es en primera instancia un hecho de discurso, sino un hecho de institución⁷, que pasa por la adopción de un papel programado por un haz de determinaciones resultante del espacio social.

En una primera lectura es un poco confusa esta definición, ya que no tenemos claros algunos conceptos que se encuentran allí. Por lo tanto, es necesario ir comprendiendo cada uno, para que posteriormente podamos encontrar el sentido de dicha hipótesis.

Quisiera comenzar por resaltar que la semiopragmática busca en esencia resaltar que un filme no produce sentido en sí mismo. Es decir, que una imagen por sí sola sin la intervención de operaciones que ejercería algún actor no tendría un discurso. Alguien debe leer esa imagen para construir su sentido. “El lenguaje de las imágenes se caracteriza por la ausencia de dichas instrucciones a nivel del enunciado: una imagen jamás determina las operaciones que se van a realizar para su lectura; por lo tanto, para comprender una imagen hay que realizar operaciones en las que la naturaleza y el orden en las que deben ser realizadas no están indicadas en la imagen misma” (Odín, pág. 118)

Por lo anterior, Odín, resalta el papel del espectador cuando realiza una propuesta de sentido frente a la imagen, la cual está sometida a la estructura de la imagen misma y si cada una se encuentra en la misma dirección de esas propuestas es que se produce un efecto de sentido.

La Semiopragmática es un modelo de comunicación que establece que el sentido de un texto es siempre el resultado de un doble proceso de construcción: en el espacio de la realización y en el espacio de la lectura, y que no existe ninguna razón *a priori* para que estas dos construcciones sean homólogas (Odín, 1994, pág. 67)

Ahora, para determinar el espacio de realización (realizador) y espacio de lectura (espectador), se va a enfocar en dos categorizaciones: actante- realizador y actante-lector. Si nos remitimos a los elementos básicos de la comunicación, lo que pretende es denominar de otra manera y con una gran justificación las parejas emisor-receptor o destinador –destinatario; ya que el proceso de comunicación y de producción de sentido, no puede enfocarse de una manera lineal. Es decir, que la propuesta de sentido no puede enviarse (emisor, mensaje, receptor) o (receptor, mensaje, emisor) ya que puede ser limitante y existen muchas variables en esas operaciones de producción de sentido. Estas pueden ser simultaneas, homogéneas o heterogéneas, dicho en otras palabras, pueden ser compatibles las propuestas de sentido entre actante realizador y actante lector o no, depende de otras variables como el espacio social determinante.

Odín, pretende realizar unas distinciones terminológicas particulares con el fin de sustentar su hipótesis. La elección de estos dos conceptos, se justifica en la preocupación de no caer bajo la conjetura de que la producción de sentido sólo está del lado del actante-realizador del film y da un espacio especial al papel que juega el actante-lector frente a él .No obstante, en principio es de esperarse que todos nos estemos preguntando a pesar de estar clara su intención de deconstruir esa linealidad de los elementos básicos de la comunicación, por qué no simplemente seguir la denominación realizador-espectador?

Esto se va aclarando en la medida en que vamos descifrando otra incógnita dentro de la definición de semiopragmática. La institución como concepto no es algo que todos tengamos claro desde un comienzo, por eso se complejiza el comprender a qué se refiere con ello.

Para nosotros, una institución es una estructura que articula un haz de determinaciones; y lo que llamamos espectador es meramente el punto de paso del haz de determinación característico de una determinada institución. Estas instituciones que componen el campo cinematográfico son: Institución del film de ficción, del filme documental, del filme pedagógico, del filme familiar, del filme industrial, del filme experimental...etc. (Odín, 1998, pág. 122)”

Algunos ejemplos de lo que está directamente reglamentado de las instituciones son:

- La institución regula el sistema de jerarquización de los rasgos pertinentes a la materia de expresión, pero también de los códigos, sobre el que se basa la evaluación del grado de cinematograficidad de las producciones que se le ofrecen al espectador.

Es decir, que se le otorga a una institución cinematográfica dominante unas características particulares que constituyen como un nivel y forma de construcción de la narrativa y estética y entre más se ajusten estos aspectos en su realización, su grado de cinematograficidad se mantiene. Estos aspectos son: imágenes figurativas, duplicación mecánica de la realidad, y reproducción del movimiento. Estos rasgos son distintos por ejemplo en la institución del film experimental, donde son opuestos. Esta institución busca imágenes no figurativas y son construidas por medios diferentes, dicho de otra manera, no utiliza como herramienta un dispositivo de duplicación de la realidad sino que puede incluir imágenes dibujadas, color y foto sobre la película. En este sentido, se considera que el grado de cinematograficidad es mínimo. Dicho De otro modo, según esas determinaciones, el espectador puede realizar una propuesta de sentido según esos rasgos distintivos y otorgarle ese grado de cinematograficidad.

Por lo anterior, vale la pena comenzar a cuestionarnos cómo estaría establecido el grado de cinematograficidad en el documental animado, ya que no pertenece a una única institución, ya que podría suponerse es el resultado de la combinación de la institución de film de ficción y el film documental, además de reflexionar sobre el papel del actante- lector frente a este híbrido.

- La institución regula ciertos aspectos de la producción de sentido.

En este punto, la institución procura contener las características de producción y narración, para que cada rasgo se aplique según corresponda. Para desarrollar esta idea, podemos pensar en las características particulares del cine mundo que no serían aplicables al cine sonoro. Lo que para una institución es una característica propia podría verse como un error en otra institución y afectar esa producción de sentido. De

nuevo habría que preguntarse por cómo estarían dados los rasgos entre la institución documental y la animación.

- La institución regula la manera como el espectador produce la imagen del realizador.

En el imaginario del espectador recae la construcción de la imagen del realizador según a la institución que pertenezca su producción cinematográfica. Para cada institución el imaginario del espectador respecto al realizador es diferente. Se puede suponer que para el espectador el realizador de un film pedagógico es quien posee el saber para construirlo, en el caso del film documental, el espectador supone que es testigo de los acontecimientos narrados, que estuvo presente en el momento y en el film de ficción se presupone que todo es construido por el realizador. Entonces, ¿cómo el espectador determinaría al realizador del documental animado? Podrían incluirse las preguntas ¿cuál es la motivación o razón para incluir la animación dentro de su relato documental?

- La institución regula además el posicionamiento afectivo del espectador.

En este sentido la institución construye al espectador y cómo este a su vez establece una relación frente al film y es inmerso dentro de la psicología del film mismo, y completa el esquema construyendo y legitimando la diegésis.

Todo lo anterior, nos lleva a replantearnos cómo puede comprenderse de alguna manera el papel del realizador, el film y el espectador en consecuencia a una institucionalidad y a cada punto como el haz de determinaciones que se menciona en la definición de semiopragmática, sin embargo, nos hace cuestionarnos cómo estaría construido en estas nuevas formas híbridas cinematográficas contemporáneas.

Posteriormente a esas observaciones terminológicas que desea construir Roger Odín, también se replanteará el concepto *Texto fílmico*. Para el autor este concepto ofrece la impresión de que el film posee sentido en sí mismo. Como ya hemos mencionado él abre la posibilidad de comprender que dicha producción de sentido puede ejecutarse en dos espacios; el espacio de la realización y el espacio de lectura. Para determinar la producción de sentido de alguno de los dos lados, propone utilizar los conceptos film – realización para esa propuesta de sentido del actante-realizador y el concepto film – lectura para la propuesta del actante lector. En consecuencia, para este trabajo se buscó la

posibilidad de que el actante –realizador de cada film seleccionado, pudiera ofrecernos una perspectiva sobre su propio trabajo y poder tener ambas producciones de sentido en mi papel como actante lector.

Y por último, el concepto de espacio social. Odín menciona que todo el haz de determinaciones está también condicionada por el espacio social. Muchas determinaciones serán comunes a un contexto global mientras que otras sólo son reconocibles en contextos específicos. Así mismo, como la temporalidad de los relatos serán asimilados según el público espectador. Frente al documental animado colombiano es necesario preguntarse por ese haz de determinaciones y cómo se reconoce el actante-lector en esas producciones con temáticas particulares a nuestro contexto y por qué el documental animado en los últimos años ha tomado gran relevancia en la producción de animación y exhibición en festivales nacionales e internacionales.

Es interesante tener en cuenta las apreciaciones de Diana Díaz conductora del especial *La animación en el audiovisual colombiano, #EncuentrosCapital en alianza con BAM 2021* donde expone que puede decirse que Colombia es pionero en la realización de documental animado y cómo se ha tomado como mecanismo para tramitar una especie de terapia colectiva de tantas historias a lo que el productor Carlos Smith responde complementando su hipótesis que Colombia para no ser un país potencia en animación ha construido una gran cantidad de documentales animados que contienen un gran peso social que se quiere contar y expresar. Aquí es relevante mencionar lo anterior ya que en estas apreciaciones pueden estar las respuestas del éxito del documental animado y cómo se reconoce ese espacio social en la construcción de sentido ya que compartimos el mismo espacio histórico-cultural y por tanto está sujeto al mismo conjunto de determinaciones.

“El estudio formalizado de estas prácticas sociales requiere, según el autor, de la consideración de tres niveles de análisis, a saber (Baiz Quevedo, 2001):

- El análisis del contexto en el que se produce o se consume cada texto, análisis que debe ser realizado desde una perspectiva semiológica.
- La consideración de los diferentes modos de producción discursiva que una sociedad dada instituye en una época determinada. Estos modos se producen en un número limitado.

- El análisis de las instituciones en tanto “poderes normativos” que someten a los individuos a ciertas prácticas, so penas de sanción.”

Odín va a formular entonces 8 modos de producción discursiva y comprender sus procesos. Estos modos son:

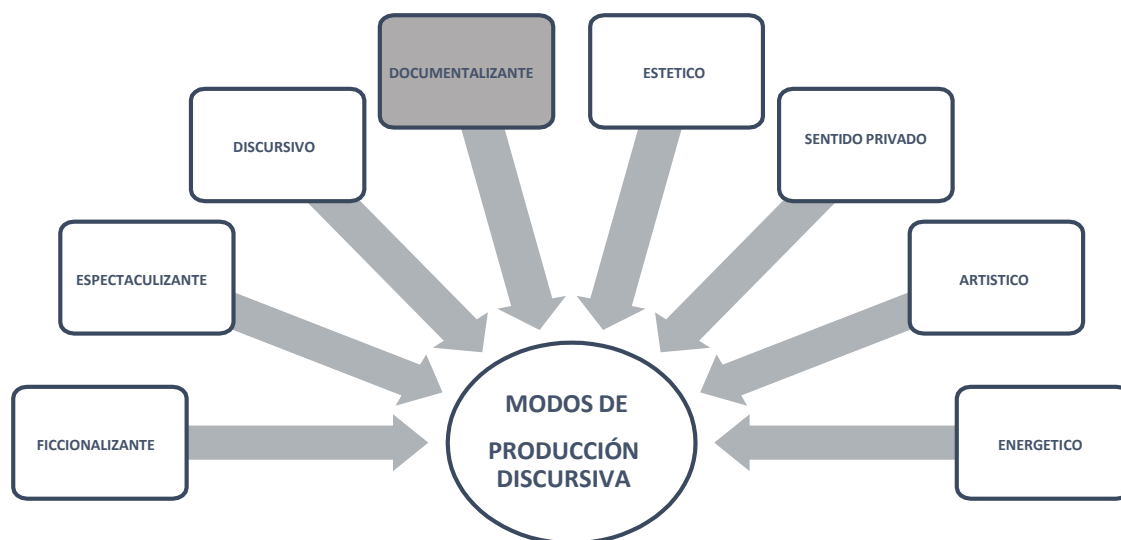


Figura 17. Mapa conceptual de los modos de producción discursiva de Roger Odín.

Para este trabajo nos enfocaremos en un solo modo; el documentalizante. Sin embargo, para que tengamos un panorama más claro sobre las diferencias de una tendencia que hemos venido debatiendo, se exponen los siguientes dos: modo ficcionalizante y modo documentalizante:

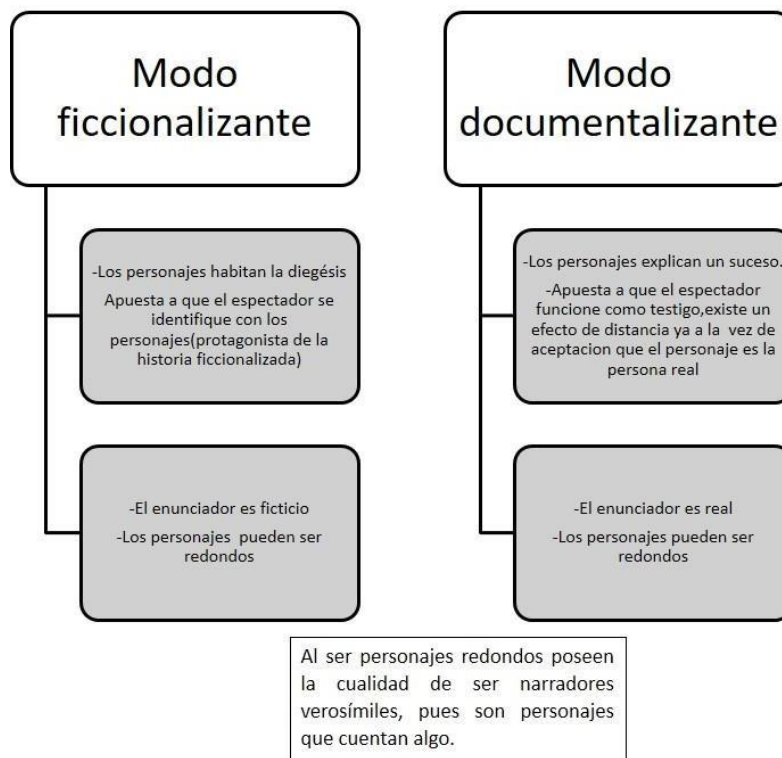


Figura 18. .Mapa comparativo entre modo ficcionalizante y modo documentalizante de Roger Odin.

Roger Odin, propone aplicar al texto preguntas fílmicas como las siguientes:

- ¿Qué tipo (s) de espacio (s) permite construir el texto?
- ¿Qué forma (s) de ubicación discursiva acepta?
- ¿Qué relaciones afectivas puedes establecer con la película?
- ¿Qué estructura enunciativa me autoriza a producir?

(Odin, 2005, p. 33 citado en Jane Sierra página 70)

A partir de estas preguntas, los procesos y su sistematización es que se genera la posibilidad de plantear los modos de producción discursiva en que estaría programada la acción de lectura. Por lo tanto, se toma la decisión de centrarnos en el modo documental ya que es el pertinente para poder comprender como se realiza la lectura documental en el documental animado y las tensiones con él y la ficción que hemos venido mencionando.

El modo documentalizante entonces nos posiciona al cómo debemos leer el film nosotros los actantes lectores. Es decir, que de entrada nos configura una manera de percibir la información del film al estar situado bajo este modo. El modo documentalizante recalca Odín también nos da instrucciones de lectura pero no necesariamente solo es aplicable a la institución documental también puede leerse en instituciones de ficción si corresponde con la posición del actante-realizador o actante-lector.

(Odín, 2000) Entonces lo define como:

El modo documentalizador está constituido por la conjunción de procesos de producción de sentido y de afectos necesarios para la producción documental (en el espacio de realización o lectura). La lectura documental se puede aplicar a cualquier película (incluidas las películas de ficción). Finalmente, el documental corresponde a la unión de producciones que demandan ser leídas bajo el modo documental (pág. 128)

En relación con el modo ficcional establece las siguientes diferencias:

La diferencia entre ficcionalización y documentalización radica en la forma en que me expresan [yo, el lector] en relación con lo real. Si la documentarización responde a mi deseo por el yo real cuestionando directamente como persona real, a riesgo de movilizar mis defensas, la ficcionalización me propone una mediación para tener acceso a lo real sin que me sienta cuestionado directamente: detrás del baluarte de la ficción; esta es indiscutiblemente tu virtud propia (pág. 128)

Teniendo en cuenta tanto la definición de modo documentalizante y ampliado el modo de ficcionalización para marcar sus diferencias podremos comenzar a introducirnos en este modo, ya que tenemos claro que puede existir un efecto documentalizador incluso en films con elementos de ficción. Además de tener en cuenta que una de las características de la institución documental tiene que ver en cómo se construyó, y se hace el proceso de exhibición desde la intencionalidad del actante realizador, lo que nos da el marco para comprender su peso documental, tampoco es un hecho que así se reciba y se lea desde el espectador. Por ende, aunque la intención del actante realizador es de presentar un documental animado, es válido preguntarnos si nosotros como actantes lectores ¿tenemos una propuesta de sentido homóloga? Y adicional al ser el documental animado un híbrido es posible que tenga dos posibles rutas de lectura, aquí vale retomar la pregunta por la función de la animación y de qué manera se utiliza para que como espectadores estemos inmersos en la seguridad de un mundo documental y no fantástico.

Dentro del modo documentalizante existen unas operaciones para construir ese efecto.

Estas operaciones son:



Figura 19. Esquema de las operaciones del modo documentalizante de Roger Odín.

“Enunciador

Según Roger Odín, puede entenderse como una entidad empírica que el lector considera como pertenecer al mismo mundo que él y al que puede dirigir preguntas (en términos de identidad, verdad, hacer, etc.). Existen enunciadores reales, ficticiales, documentales.

Diegésis

Construir un mundo desde la recepción de una película Para Roger Odín, diegetización Es uno de los principales procesos del modo de lectura documentalizante, ya que Una de las vocaciones del documental es hacer que el espectador descubra el mundo, Saber más al respecto. El autor afirma, sin embargo, que no todos los documentales son Que nos llevan a diegetizar y, además, es posible construir espacios que no Son diegéticos, como los espacios estéticos construidos por ciertos Películas sobre producciones artísticas.

Figurativización

La figurativización puede entenderse como la operación que el espectador realiza cuando considera lo que ve proyectado en la pantalla como el representación de algún elemento del mundo, ya sea éste el mundo en el que él vive el espectador o un mundo que funciona de manera homóloga a éste, como el mundos de ficción de películas de ciencia ficción. Podemos figurativamente con cualquier elemento visual que nos da la película, por muy abstracto que sea, porque tendemos a asociar los elementos visuales que se nos muestran con elementos Que encontramos en nuestra experiencia del mundo

Efecto documentalizante y pacto de lectura.

Ni el documental ni la animación son un fiel retrato de la realidad sino que son representaciones de ella, son modos de ver, y un espacio de significación. Por consiguiente, podría pensarse este nuevo concepto, vinculado no sólo a la intención creativa del realizador, sino complementada con el punto de vista del espectador en ese pacto de lectura frente al film, generando ese efecto documentalizante ante tal forma audiovisual (Sierra, 2011)

APROXIMACIONES AL CONTEXTO COLOMBIANO

Perspectiva del cine documental

“A lo largo de su historia el cine documental en Colombia afronta (como el cine colombiano en general) una serie de retos que históricamente lo obligaron al ingenio, pero también a delimitarse en ciertos frentes. El desconocimiento, la desconfianza de inversión por parte del sector privado y la falta de preparación logística hizo que el país tuviese una producción bastante limitada de esta clase de contenidos.” (Revista semana, 2020) Eso no impidió que surgieran círculos de aficionados en Bogotá, Medellín, Barranquilla y especialmente Cali, con su recordado Caliwood. Estos círculos permitirán la aparición de figuras como Víctor Gaviria o Luis Ospina, que con sus producciones darían un vuelco y una especie de identidad o estilo reconocible no solo a nivel nacional sino también internacional.

“Hablemos del documental como aquello que se encarga de aprovechar al máximo las condiciones del contexto-o realidad-para construir un drama y la fantasía aparece como lo contrario: el intento de despegarse de toda condición dada, de intentar evadirla, distorsionarla o sublimarla a través de universos que siguen otras reglas que reflejan, también paradójicamente, elementos obvios quizás desapercibidos de la sociedad humana.” (Cogua, 2017, pág. 36) Y sin embargo, creo que se desencadenó también una especie de monotonía en términos temáticos dentro del documental colombiano que con el tiempo ha ido generando un leve desinterés pero que será recobrado por el documental animado gracias a sus novedades estéticas y narrativas.

La animación

En la popularización del arte de la animación, en el territorio colombiano, todas las tendencias e intereses parecen tener cabida. Sin embargo, aunque las técnicas de animación se aprenden y copian de creadores de todo el mundo, es posible reconocer otra pulsión, cercana a la artesanal, en la que el ejercicio de la mirada da paso a una visión propia en la animación colombiana (Cogua, 2017, pág. 16)

Es relevante conocer el contexto del desarrollo de la animación en Colombia cuando siempre tuvo tendencias hacia lo publicitario y lo gráfico. Sin embargo, a través del tiempo y esas pulsiones creativas, se ha venido dando paso a la producción de animaciones de autor. Poco a poco se ha abierto paso a explorar, desde esa pulsión artesanal a una experimentación tecnológica, y búsquedas temáticas, que hoy en día permiten ver que la perspectiva de los realizadores es mucho más amplia que hace décadas. Por tanto, las tendencias se van transformando.

Si bien la historia de la animación en Colombia no es muy extensa en términos prácticos en relación con otros países, es de notar y resaltar que poco a poco el interés por crear y documentar estos procesos ha ido aumentando. En términos académicos se sigue construyendo ese relato de la historia de la animación en nuestro país que se va encaminando a buscar estilos estéticos y conceptuales propios.

Documental animado ¿una tendencia?

En este campo, en específico es muy corta la producción de texto referente, que nos permita conocer todo el contexto y comprender de alguna manera el fenómeno híbrido del documental animado en Colombia.

Como mencionamos anteriormente la historia general de la animación se ha ido construyendo a pulso gracias a los intereses de en un inicio unas personas aprendices de técnicas extranjeras que empezaron mano a mano a crear las primeras producciones. Sin embargo, durante muchos años coexistió esa tendencia publicitaria de la animación. Para los 90 y poco más y con la llegada de nuevas tecnologías da paso a conocer y experimentar nuevas facetas del campo. Desde mi perspectiva como actante lectora he propuesta que cada cortometraje seleccionado aquí de alguna manera ha aportado en algo en esa construcción del documental animado, Pero no es hasta pequeñas voces que este concepto empieza a difundirse con mayor fuerza y es tanta la potencia que se ve reflejado que hoy en día muchos realizadores coinciden en que Colombia encontró en este lenguaje una posibilidad narrativa de mostrar muchos aspectos bueno y malos de nuestro contexto refrescando la novela y el cine comercial y el cine de no ficción que de alguna manera ha ido encasillando ciertas temáticas sobre conflicto que también van a ser comunes al documental animado.

METODOLOGÍA

Tipo de investigación



“La investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. De aquí, que lo cualitativo (que es el todo integrado) no se opone a lo cuantitativo (que es sólo un aspecto), sino que lo implica e integra, especialmente donde sea importante” (Martínez M. , pág. 128) Es por ello, que este proyecto se configura desde un orden cualitativo, donde la interpretación es un foco fundamental hacia el objeto de estudio, siendo la investigación cualitativa un paradigma que pretende interpretar esas realidades construidas, a partir de dos tareas básicas, la primera la de recoger los "datos" en contexto y la segunda proceder a categorizarlos e interpretarlos (Martínez M. , pág. 128)

En este proyecto pretende utilizar la investigación cualitativa en esencia como eje de interpretación sin oponer como expresa Martínez lo cuantitativo como procedimiento, ya que utilizaremos algunas herramientas gráficas para ayudarnos a visualizar en términos de cantidad y de porcentajes una muestra de corpus fílmicos que hacen parte de aquellos datos recogidos y los que posteriormente se categorizaran e interpretarán bajo ciertos conceptos del documental animado como las cuatro tipologías de Wells, las funciones de la animación en el documental animado por Annabelle Honess Roe y 4 temáticas que surgieron como resultado en la recolección de los datos y que se incluyen como tendencias temáticas de las producciones animadas en Colombia.

-Este análisis se genera bajo las dinámicas metodológicas de la semiopragmática del Cine propuesta por Roger Odín, donde a través del modo documentalizante nos ofrece las operaciones necesarias para poder realizar un análisis de parte del film desde la perspectiva del actante realizador (3 de 4 realizadores) y el acatante lector (Yo como investigadora) La semiopragmática será entonces el método que nos ayudará con este análisis documental. Dentro de este método deben seguirse y tener en cuenta como procedimiento cada una de las operaciones del modo documentalizante que son: Construcción del enunciador, diegésis, figurativización, normativización.

Es así como este proyecto incluye como técnicas de recolección de datos, la cronología expuesta *El inventario parcial de cine de animación colombiano* que se encuentra en cuadernos de cine colombiano y producciones en la lista de *Pro imágenes* con un periodo cronológico comprendido entre 1966 y 2015, además de entrevistas estructuradas como procedimiento , basadas en los conceptos de las operaciones del modo documentalizante .Operaciones que fueron formuladas en pregunta dentro de una entrevista para cada una de los 4 cortometrajes seleccionados para el que actante realizador pudiera tener una guía para relatar su proceso creativo y productivo y cómo genero su operación de sentido bajo este modo documentalizante, así mismo el actante lector responde bajo estas premisas para permitirnos tener dos visiones del mismo film y así poder realizar un análisis documental bajo la semiopragmática.

-ENFOQUES DE LA INVESTIGACIÓN

Etapas de la investigación (fases)

Para desarrollar este proyecto fue fundamental proyectar un plan de trabajo. Para dar coherencia al mismo fue necesario dividirlo en 3 fases que a su vez contiene cada una unas etapas específicas que se explican a continuación:

Fase I

Etapas No.1

Investigación documental (rastreo)

A través de la investigación documental se propone el diseño de investigación del proyecto formulado, teniendo en cuenta que desde el mismo se tienen como propósitos indagar y extender la condición del problema formulado, que se busca abordar desde medios audiovisuales. De la misma manera se establece que con el empleo de este tipos de enfoque se adquieren y profundizan las capacidades críticas e introspectivas desde la interpretación y análisis de las documentales animados, entonces se hace preciso mencionar el hecho de que la investigación documental trae consigo procesos relevantes, el primero concibe el establecimiento de las distintas partes del objeto (un todo) y la segunda la separación de los mismos para una construcción de un todo desde el análisis de todas sus partes, la tercera una lectura profunda de los segmentos, en ese sentido es necesario mencionar que en un primer momento la concepción del objeto es netamente física y en un segundo y tercer momento, la categorización, selección, lectura a profundidad y lectura de hallazgos sucede y depende de las intencionalidades del investigado.

“Couture de Troismont en la misma línea que Mijailov , en relación al tratamiento de los documentos, distingue entre Análisis formal y de contenido al decir que, “cada documento

es analizado conforme a su contenido” (Clausó García, pág. 18) Por ello, se busca la manera de crear matrices iniciales que nos permita tener un marco de referencia general sobre el documental animado colombiano, buscando a través de filtros tamizar la información y agregar nuevos puntos de vista. Adicional, obtener como resultado los documentales animados que se van a analizar con mayor profundidad desde un enfoque semiopragmático bajo el modo documentalizante y sus operaciones.

Con ello, se busca que se pueda tener una visión del documental animado como nuevo lenguaje dentro de la historia y desarrollo de la animación en Colombia teniendo fácil acceso a la información que se ha reorganizado.

A través de unas matrices diseñadas, se pretende iniciar un proceso de recolección y selección del material audiovisual que será parte de este trabajo. Aunque, según los filtros que se vayan adicionando se eligen o descartan algunos documentales animados por lo que es pertinente mencionar cómo se ha realizado desde un principio la búsqueda y el desarrollo de categorización posterior.

Como primer ejercicio metodológico se plantea a partir de *El inventario parcial de cine de animación colombiano* escrito por Jacqueline Colmenares en (Artes, 2014) y el listado de films de *Pro imágenes*, como base, para desarrollar esta etapa de investigación, pues allí se encuentra un estudio cronológico sobre cortometrajes de animación en la historia de Colombia desde 1964 hasta 2015. De allí, se establece que es seleccionado todo aquel cortometraje que por su temática o sinopsis podría clasificarse dentro del documental animado teniendo en cuenta la definición de este desde (Sofian, 2005). En este inventario se describen 268 cortometrajes de los cuales se seleccionaron 64.

Etapa No. 2

Después de seleccionados los 64 cortometrajes se planteó desarrollar una matriz. La matriz tiene como objetivo ubicar la información de manera que posibilite su fácil organización y evidenciar los primeros procesos de selección. Esta matriz nos facilita tener clasificados los cortometrajes que pasaran a una segunda matriz, donde se realizara una categorización del documental animado o animación documental o si el cortometraje tiene alguna tendencia documental o que aporte al mismo. Como resultado fueron 40 cortometrajes. Se tiene en cuenta que algunos cortometrajes no se encontraron como primer filtro y otros después de su visibilización no atendían a este nuevo lenguaje por ende se descalifican.

El diseño de la matriz No1, es la siguiente:

SELECCIÓN DE CORTOMETRAJES A PARTIR DEL INVENTARIO PARCIAL DE CINE DE ANIMACIÓN COLOMBIANO Y PRO IMÁGENES							
N.o	NOMBRE	AUTOR	AÑO	CORTOMETRAJE ENCONTRADO		SELECCIONADO PARA LA CATEGORIZACION DE DOCUMENTAL ANIMADO O ANIMACIÓN DOCUMENTALO CON ALGUNA TENDENCIA DOCUMENTAL	
				SI	NO	SI	NO

Resultado de la búsqueda y selección de cortometrajes de animación en Colombia que por su temática o sinopsis podría clasificarse dentro del documental animado o animación documental o con alguna tendencia documental

SELECCIÓN DE CORTOMETRAJES A PARTIR DEL INVENTARIO PARCIAL DE CINE DE ANIMACIÓN COLOMBIANO Y PRO IMÁGENES							
N.o	NOMBRE	AUTOR	AÑO	CORTOMETRAJE ENCONTRADO		SELECCIONADO PARA LA CATEGORIZACION DE DOCUMENTAL ANIMADO O ANIMACIÓN DOCUMENTALO CON ALGUNA TENDENCIA DOCUMENTAL	
				SI	NO	SI	NO
1	Las ventanas de salcedo	Luis Ernesto Arocha	1966	x		X	
2	Historia del dibujo animado (Documental sobre animación)	Efraín Zagarra	1978		x		x
3	Principio y fin	Juan Manuel Agudelo	1978		x		x
4	Pepitas rojas (Capitulo 4 de la serie En la País de Bellaflor)	Fernando Laverde	1979	x			x
5	Agua que no has de beber (Capítulo 5 de la serie En la País de Bellaflor)	Fernando Laverde	1980	x			x
6	Los tolimenses go west	Juan Manuel Agudelo y Phillippe Massonat	1980	x			x
7	Cristóbal Colón	Fernando Laverde	1983	x		x	

8	Ingenio cuadro a cuadro (documental sobre animación)	Pedro Sosnitkyy Fernando Laverde	1984		x		x
9	Canto a la victoria	Magdalena De Masssonat	1987		X		x
10	Toche bemol	Luis Enrique Castillo Mateus	1987		X		x
11	El pasajero de la noche	Carlos Eduardo Santa y Mauricio García	1988	x		x	
12	Tauromaquia	Edgar Humberto Alvares	1992		X		x
13	Llego la hora	María Paulina Ponce	1995	X			x
14	Fragmentos	Carlos Santa y Herib	1999		X		x
15	Relax	Sergio Ramírez	2000		x		x
16	La capucha roja	Juan Pablo Marín	2001	x			x
17	Cabeza de mono	Diego Mauricio Álvarez	2001	x		x	
18	El amor es una bala en el corazón	Diego Álvarez	2002	x			x
19	Tres historias para la creación (three stories toward creation thesis report)	Rodrigo Gómez Claro	2002		x		x

20	Bolívar, el héroe	Guillermo Rincón	2003	x		x	
21	Pequeñas voces (cortometraje)	Jairo Eduardo Carillo Oscar Andrade	2003	x		x	
22	Animales divinos	Carlos Smith y Marcelo Dematei	2003		x		X
23	El diario de Ana	Diego Guerra	2004		x		X
24	Bogotá	Mark Bravo y Luis Fernando Gasca	2004	x			X
25	Desterrada	Diego Guerra	2004	x		x	
26	Troya, memorias de un juguete	Jorge Acuña	2004	x		x	
27	El señor Carbonell	Carlos Smith Y Marcelo Dematei	2004		x		x
28	American lady	Jesús camilo Barros	2005	x		X	
29	El violador de borrachos	Federico González	2006	x			X
30	Detrás de la mirada ausente	María Carolina Herrera	2006	x		X	

31	Invasión	Carlos Montaña	2007	x		X	
32	Entre el corazón y la tierra	Sergio Mejía Forero	2007	x		X	
33	Almas santas almas pacientes	Cecilia Traslaviña	2007	x		X	
34	El pequeño tirano (serie)	Colectivo parodiario Tv	2008/2010	x		X	
35	La mano en el fuego	María Isabel Rueda	2008	x			x
36	Accidentally sprayed	Gonzalo Escobar Mora	2008	x		X	
37	El efecto desintegrador	Camilo Rosas, Javier Fábregas y Juan camilo franco	2008	x		X	
38	Yo me llamo Marián	Ana María caro	2008	x		X	
39	Tomasita y el caimán	Colectivo kinoclaje	2008	x		X	
40	En agosto	Andrés Barrientos y Carlos Reyes	2008	x		X	
41	Cáncer significa	Bibiana rojas y Laura Ánzola	2008	x		X	

42	Doliente	Jenny Santamaría	2008		x		x
43	Mano blanca	Rodolfo Rodríguez	2009	x		X	
44	Urban Control	Miller Muñoz	2009		x		x
45	¿Y vos a que le temes?	Claudia solano y carolina Restrepo	2010	x		X	
46	Rojotropical No.2	Víctor Vega	2010	x			x
47	Violeta	Alejandro Riaño	2010	x		X	
48	Porque tú tienes derechos	Sergio Mejía Forero	2010	x		X	
49	Memorias	Pablo Correa González	2010		x		x
50	Mi cuerpo mi territorio	Sergio Mejía Forero	2010	x		X	
51	Ultima hora	Rainero Cobos	2010	x			x
52	The bet	Miguel Otálora	2010	x		X	
53	Trasmundos	Miller Muñoz	2011	x		X	
54	Pinchaque la danta colombiana	Caroline Attia	2011	x		X	
55	Pequeñas voces película	Jairo Carrillo y Oscar Andrade	2011	x		X	
56	In abyssus humanae consciente (Reconocer)	Juan Camilo González	2011	x		X	
57	Peces rojos	Sergio Bolívar	2012	X		X	

58	Ojos, a las balas	Mauricio Arrieta	2012	X		X	
59	Migrópolis		2012	X		X	
60	Invisibles		2013	X		X	
61	Un camino a casa	Sergio Mejía	2013	x		X	
62	Pereira 50 años		2013	x		X	
63	Cuentos de viejos	Carlos Smith y Marcelo Dematei	2013	x		X	
64	Las niñas de la guerra			x		X	

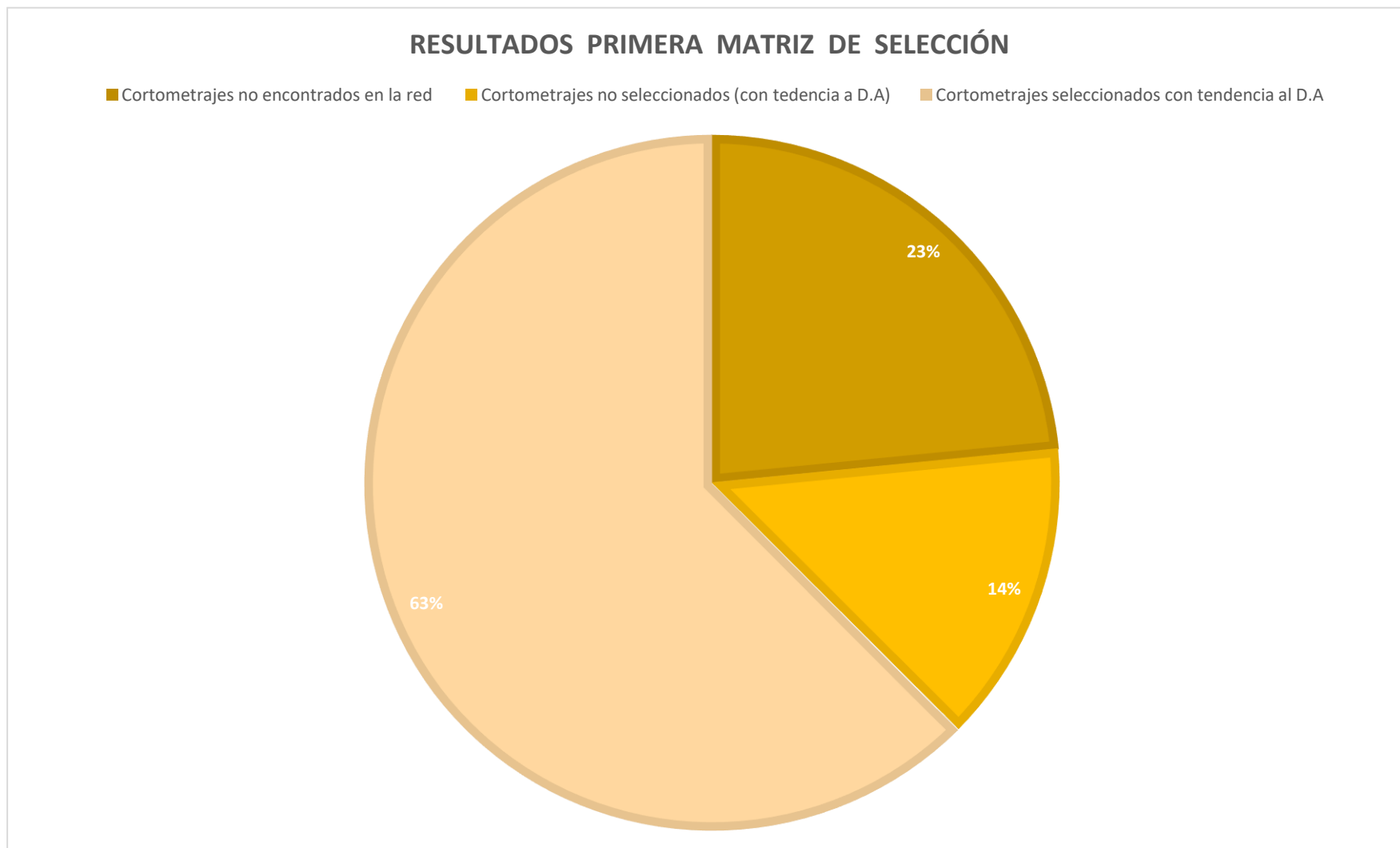


Figura 20. Grafico primero resultados de la matriz # 1

Fase II Análisis: Ampliando la mirada, tipologías y funciones de la animación

Después de un proceso de búsqueda de cada uno de los cortometrajes seleccionados en la primera etapa a través de varios medios como YouTube y Vimeo, algunos cortometrajes que no se hallaron fueron solicitados a su director¹⁸ pues aun estando en redes tenían una configuración de privacidad. Por ello, se solicitan las contraseñas. Esta búsqueda trae como resultado que de 268 cortometrajes preseleccionados se hallaron para la visualización 64 y de ellos son seleccionados son 40 como documental animado, animación documental o parte de la construcción de esta institución.

Etapa No.1

Se diseña una matriz para la categorización de producciones animadas colombiano bajo las tipologías de Paul Wells y las funciones de la animación del documental animado de Annabelle Honess Roe y la tendencia temáticas encontradas en la animación colombiana.

El documental animado puede ser clasificado a través de cuatro tipologías desde la perspectiva de Paul Wells (1997) que son:

Fantástica, posmoderna, subjetiva e imitativa. Aquí retomamos las definiciones con exactitud tal cuál este las introduce en su trabajo y expuesta en el capítulo de documental animado. Esto con el fin de realizar una categorización de una gran cantidad de cortometrajes y darnos una mirada sobre la línea de desarrollo de la animación en Colombia desde la perspectiva del documental animado y comprender cuáles han sido los procesos técnicos y temáticos por los cuales ha pasado este nuevo lenguaje audiovisual.

(Esta revisión nos permite además sustentar el interés de abordar el documental animado en Colombia desde una perspectiva de la violencia generada a través del conflicto armado haciendo un énfasis en ello, sin desconocer otro tipo de producciones generadas con otras temáticas e intereses, que nos da un panorama de su progreso)

Para dicha clasificación se desarrolla una matriz de categorización, no solo a través de estas cuatro tipologías mencionadas, sino además, sumarle otras de corte temático ubicadas por colores, para comprender en qué conjunto de tópicos se encuentran y tener una manera de visibilizar cuáles han sido los temas más recurrentes tratadas a lo largo del desarrollo de la animación y poder profundizar en uno de ellos, adicional estableciendo más adelante otro

¹⁸ Se solicita amablemente las contraseñas al realizador Carlos Smith para poder ver los capítulos completos de Cuentos de viejos.

tipo de filtros que nos ayuden a tener con mayor claridad las características particulares de los cortometrajes o largometrajes y sus funciones de animación, que serán objeto de análisis desde la perspectiva de la Semiopragmática y sus modos documentalizante y sus operaciones.

Para ello, se diseñó una matriz que nos permitió evidenciar la información de cada uno de los cortometrajes seleccionados dentro del concepto de documental animado en el contexto de la animación colombiana, y su categorización según las tipologías anteriores.

Al realizar de nuevo una organización de la información y de nuevo una visualización del material audiovisual recolectado, se encontró que había una variedad de temáticas en ellos y que es importante mencionar, ya que se convirtió en un filtro adicional en la matriz. Las temáticas más recurrentes dentro del documental animado colombiano se organizaron en cuatro categorías. Estas son:

FICCIÓN: Todas las producciones animadas que involucran historias fantásticas, no reales, ficticias.

CONFLICTO ARMADO: Todas las producciones que retoman como temática las situaciones vividas alrededor de esta problemática.

HISTÓRICO: Todas las producciones que envuelven sus relatos en algún personaje o suceso de la historia nacional.

TINTE POLÍTICO: Todas las producciones que engloban asuntos o personajes de la esfera pública.

CONVENCIONES

FICCIÓN







**CONFLICTO
ARMADO**







**TINTE
POLÍTICO**







HISTÓRICO







Etapa No 2 Aplicación







Resultado de la matriz de categorización del documental animado en Colombia según las tipologías de Paul Wells,







CATEGORIA MAYOR: DOCUMENTAL ANIMADO									
SUBCATEGORIA: TIPOLOGIAS DEL DOCUMENTAL ANIMADO SEGÚN PAUL WELLS									
Nombre	Autor	Fecha	Descripción en detalle	Técnica	Tipología	Temática	Función del documental animado según Honnes	Según el actante realizador es D.A O A.D	Según el actante lector tiene tendencia D.A O A.D o aporta a su construcción
Las ventanas de salcedo	Luis Ernesto Arocha	1966	Cortometraje de corte documental y experimental de 6 minutos inspirado en las esculturas de Bernardo Salcedo donde suceden acciones entre ellas. Se incluye en esta lista ya que aparecen en ventanas y balcones sucesos reales de acciones políticas del momento (Federación nacional mutuarías) por contar utilizando como herramienta registros y animación.		Posmoderno Se incluye aquí dado su corte experimental. Nos hace cuestionar que en las acciones de las esculturas (piernas incorpóreas, un pato) exista o no una noción de algo real una sola una narrativa propia de parte del autor excepto por las demás ventanas donde se muestra registros de eventos políticos alternos a la situación que son vistos por un espectador.		No sustitutiva Utiliza material de registro de las esculturas y registros políticos para crear e interpretar una realidad no la imita.		
Los tolimenses go west	Juan Manuel Agudelo y Phillippe Massonat	1980	Dos tolimenses deciden irse al oeste encontrándose con las costumbres de un lugar desconocido. Si bien Emeterio y Felipe, los protagonistas no son personajes que tengan un hilo real con alguna persona en sí, si son diseñados con el fin de representar una parte de la cultura colombiana. A través de un estereotipo puede contarse al mundo una pequeña parte de la cultura aunque no esté basada en un registro como tal.	Animación limitada	Fantástico Se categoriza de esta manera ya que retoma la cultura tolimense, en aspectos como: acento, vestimenta canto y musicalidad adaptada para vivir historias en un nuevo país. Es decir, que ilustra una representación del pueblo colombiano y se adapta a nuevos escenarios y ficciones.		No sustitutiva Utiliza características particulares de un pueblo y utiliza la voz con el acento pertinente para dar contexto pero no imita unas personas en específico.		
Cristóbal Colón	Fernando Laverde	1983	Largometraje de 63 minutos a color basado en el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón desde la búsqueda de patrocinio hasta su llegada. Es		Fantástico Se ubica en esta categoría ya que a pesar de narra un hecho histórico está también impregnada de ficción.		No sustitutiva Aunque a su narrativa implemente		







			decir, que posee una línea narrativa de corte histórico.			personajes históricos ni en su animación ni su historia se remite a la imitación propia.		
El pasajero de la noche	Carlos Eduardo Santa y Mauricio García	1988	Este cortometraje de 23 minutos narra las aventuras del viaje del señor Isaac Ink y los sucesos a raíz de la trayectoria con un muerto. Es una animación realizada en tinta utilizando recursos como grabado y la rotoscopia razón por la cual se incluye ya que esta técnica será muy importante como aporte más adelante.	Animación tradicional	Fantástico Si bien no nos cuenta la historia particular de un personaje real sí que nos muestra un mundo contemporáneo decadente muestra de un fragmento de la realidad rodeada de eventos ficticios.	Evocativa A través de los sucesos acontecidos al personaje se realizan evocaciones a un mundo decadente una realidad alterna que si bien conecta con el mundo contemporáneo actual no imita.		
Fragmentos	Carlos Eduardo Santa y Herib Campos	1999	Largometraje a color de 56 minutos de corte documental Su objetivo no es otro que el de presentar a los espectadores una suma de imágenes de lo que ha quedado del cine colombiano de épocas pasadas, usando el criterio de escoger los planos mejor logrados desde el punto de vista estético, contextualizando al mismo tiempo, con diferentes hechos históricos.		Imitativo Al ser este largometraje un documental utiliza herramientas propias del género y en su narrativa es expositiva.	Sustitutiva Realiza una recopilación de material real para dar una perspectiva del cine colombiano hasta 1957.		
Cabeza de mono	Diego Mauricio Álvarez	2001	Cortometraje de 4 minutos en blanco y negro y rojo solo en la representación de la sangre. Trata de un asesino a sueldo protege a un niño inocente, su único refugio sentimental. No podemos asegurar que este corto tenga su base en una historia real, sin embargo, el tema del sicariato en nuestro país es tan latente que hace que aunque no se den	Animación digital flash	Fantástico Esta historia aunque nos conecta con una posible realidad cercana a nuestro contexto colombiano está basada es un relato ficcional donde nos transporta a las peripecias de un asesino que demuestra tener un espacio cargado de buenos sentimientos pero que en su oficio la juega una mala pasada.	Evocativa Asegurar estar basado en un personaje real no es posible, sin embargo si evoca a través de él una problemática actual del país.		







			nombres propios uno sienta que ese personaje si representa a alguien de nuestra realidad.						
Bolívar, el héroe	Guillermo Rincón	2003	Película de 75 minutos realizada en técnica japonesa manga Recrea y desarrolla la vida del libertador, Simón Bolívar. Es decir, que retoma un personaje histórico y sus peripecias en busca de la libertad, suceso que hace parte de la realidad.	Animación digital	Fantástico Aunque retrata la vida de un personaje histórico para la realización de esta película se otorgan dimensiones de súper héroe al personaje lo que hace que tenga esta tendencia fantástica.		Evocativa A través de un personaje histórico se recrea la historia, sin embargo, otorgándole niveles narrativos distintos como de súper héroe evocando de pronto la idea de hazaña.		
Pequeñas voces (cortometraje)	Jairo Eduardo Carillo	2003	Cortometraje de 19 minutos hecho con y sobre los niños desplazados por la violencia generado a partir de una investigación que inicio Jairo carrillo en 1999 con niños víctimas del conflicto. Esta hecho en base a entrevistas diálogos.	Animación 3D	Subjetivo A través de las historias contadas se resalta la manera subjetiva de los pensamientos individuales de cada niño protagonista y sus voces nos conectan con sus historias.		No sustitutiva Retoma material de no ficción (entrevistas, registros de voz) para la construcción de la historia.		
Desterrada	Diego Guerra	2004	Largometraje de 79 minutos con un estilo grafico de videojuego .Los jóvenes son reclutados masivamente por el ejército para defender al país. En medio de este escenario Ana vive su particular historia, donde aun cuando su estilo de vida y ambiente están alejados del conflicto termina sumergido en él. Los escenarios son totalmente ambientados en la realidad arquitectónica y vial de Bogotá	Animación digital	Fantástico Ana no representa un personaje arraigado a la realidad sino es una representación de los jóvenes que aun estando distanciados del conflicto terminan involucrados ya que este ha llegado hasta su lugar. Es una metáfora de cómo cada joven puede identificarse y verse inmerso en la realidad del conflicto armado en Colombia.		Evocativa El contexto colombiano en conflicto es una realidad, sin embargo no es una que vivan todos en carne propia. Este cortometraje es evocativo porque a través de la idea de que la guerra puede llegar a lugares que no son comunes a ella aún puede desarrollarse y afectara muchos jóvenes con los que		





						nos podemos identificar.		
Troya, memorias de un juguete	Jorge Acuña	2004	Cortometraje de 10 minutos que posee una estética a través de personajes dibujados a lápiz .Se desarrolla a partir de una habitación oscura en donde se encuentra alguien contemplando un cadáver femenino mientras más observa es capaz de ver la violencia atravesada por ella y los suyos como un reflejo de lanuestra triste realidad. Se utiliza para recordar eventos sociales material de archivo como del Bogotazo.	Animación tradicional	Fantástico A pesar de que el personaje que es un niño es quien se ve involucrado y afectado por la situación alrededor y uno como espectador puede conectar con él y su angustia, no se basa en un personaje real ni contiene material de sonido de alguien real por tanto no es imitativo sino fantástico pues el personaje no representa a alguien tangible. Además de realizar metáforas como el caballo de Troya funciona como t.v.	Evocativa Aunque utiliza material de archivo y esto sería un ítem para ser no sustitutiva en su mayoría y su idea principal se centra en los sentimientos y emociones sentidas a través del cuerpo y como se evoca una violencia. .		
American lady	Jesús camilo Barros	2005-2013	Cortometraje de 13 minutos. En tanto técnica se maneja sobre imagen real razón por la cual se incluye. Lady, una niña de familia clase media se empeña en alcanzar la fama sin saber que hay detrás.	Rotoscopia	Fantástico Su tendencia va hacia la comedia y la ficción por tanto la historia que se relata si bien podemos lograr una conexión de empatía con el personaje, no es real.	Evocativo Se centra en un estereotipo para desarrollar y expresar una idea.		
Fotosensible la familia de Viviana	Karolina Villarraga y Jenny Fonseca	2005	Documental animado de 26 minutos acerca de una niña y su fotógrafa. Es un retrato, una obra de mirada, que hace reflexiones sobre la imagen que el personaje principal tiene de sí mismo y de cómo las realizadoras ven su entorno, teniendo la fotografía como lenguaje común. Es un trabajo de grado interdisciplinario partiendo de la investigación realizada durante un año en casa de la familia Moreno y la convivencia de las realizadoras con sus integrantes. Es decir, que	Imagen real, composición, animación 2d rotoscopia	Subjetivo Se utiliza como recurso dar espacio a la propia voz de Viviana la protagonista. Eso nos acerca como espectadores a sentir una cercanía con el personaje y colocarlo en el mundo real además de la proximidad con la rotoscopia y combinada con registro fotográfico.	No sustitutiva Al utilizar elementos de no ficción nos acerca al personaje .No quiere imitar sino relatar y expresar por medio de la animación sus vivencias alrededor de la experiencia de la fotografía		







			existe un material investigativo. Hay una acción participante y registros para condensar la historia.						
Detrás de la mirada ausente	María Carolina Herrera	2006	Cortometraje de 9 minutos de duración donde se realiza una Interpretación del mundo autista, a partir de imágenes documentales.	Foto documental y dibujo	Subjetivo Nos involucra en una narrativa a través de la poética del dibujo y poder ver a través de los ojos del ser humano. Este corto puede oscilar entre lo real que podemos ver y en lo real que sientes perciben y piensan. Aprovechando la magia de la animación para involucrarnos de manera más profunda con metáforas cargadas de sentimientos.		Evocativa A través del trazo y su poética del dibujo busca las herramientas para expresar una realidad de una población autista y cómo ver y comprender sus experiencias.		
Invasión	Carlos Montaña	2007	Cortometraje de 9 minutos de Animación experimental a partir de material fílmico de los años 50 y 60. Por tanto se incluye aquí por la utilización de material de no ficción como base.	Experimentación sobre Material fílmico	Fantástico/ Posmoderno		No sustitutiva A través del material de no ficción con el que está construido pretende reinterpretar haciendo un corto experimental.		
Entre el corazón y la tierra	Sergio Mejía Forero	2007	Cortometraje de 15 minutos que trata de Susana y Pablo madre e hijo respectivamente. Ellos tienen que huir de una finca después de ver morir a Pedro a manos de actores armados. Cuenta la historia de reconstrucción social que vive con base en experiencias reales y apoyando el trabajo liderado por la Organización PLAN Internacional, esta pieza contribuye en la restauración de la memoria colectiva, sensibiliza	Animación 3 D	Subjetivo Existe una ausencia de sus voces y sin embargo podemos sentir y escuchar lo que nos quieren comunicar madre e hijo. Se categoriza como subjetivo ya que está basado en un desplazamiento forzoso de un pueblo real.		Evocativa A través de unos personajes sin nombres y sin voz, podemos evidenciar el retrato de una violencia cruel y despiadada que evoca la real violencia que sufren muchas personas campesinas		





			sobre la situación de muchas mujeres dentro del conflicto armado y se convierte en una herramienta emocional y efectiva en el trabajo psico afectivo con niños y niñas víctimas de violencia.				alrededor del conflicto armado.		
Almas santas almas pacientes	Cecilia Traslaviña	2007	Cortometraje de 13 minutos .Como todos los años dormida conmemora la muerte de su padre. En esta ocasión una serie de sucesos inesperados afectan este ritual y la hacen enfrentarse a sus emociones más profundas, realiza entonces su verdadero duelo. Si bien hace parte de una historia de ficción si utiliza elementos de registro en movimiento paraluego realizar la rotoscopia. Al igual que deja material de archivo como por ej. El cementerio central y vuelve a animación.		Fantástico El registro fotográfico hace que el espectador conecte con una historia de luto familiar que aunque no es muy claro a quién pertenece es fácil identificarse y vivir a la vez las emociones del personaje principal. Sabemos que todo ese registro nos afirma que hay material de no ficción utilizado para crear una historia de ficción.		No sustitutiva Se categoriza con esta función ya que utiliza material de archivo para dar más pesos al relato que se construye alrededor de un duelo, duelo que es fácil sentir como espectadores.		
El pequeño tirano (serie)	Colectivo parodiario Tv	2008/2010	Serie animada con varias temporadas de Personajes tipo cartoons, sobre sátiras de líderes políticos. Si bien no está basado en la historia real de algunapersona si utiliza los sucesos reales que acontecen a la población colombiana bajo sus líderes.	Animación computarizada	Fantástico En cada capítulo se cuenta una historia distinta de un suceso real del contexto colombiano. Por tanto, se crean personajes para representar y exponer la situación en base a elementos característicos del estereotipo colombiano y se le adjuntan nombres reconocidos mezclados con sátiras. Todo contado con un poco de ficción.		No sustitutiva No Trata a través de sus historias y personajes imitar la realidad colombiana sino dar un punto de vista crítico y reinterpretarla.		
Accidentally sprayed	Gonzalo Escobar Mora	2008	Documental de 27 minutos en inglés y español que trata sobre los riegos de cultivos colombianos. El programa financiado por Estados Unidos de fumigación aérea de cultivos de coca en Colombia se canaliza a través de los ojos de un	Video documental	Imitativo Utiliza los recursos propios del documental y realiza una narración expositiva de hechos que marcaron a los protagonistas en medio de esta situación.		Sustitutiva Trata de imitar una realidad		







			inmigrante, las fotografías de su hermano y las personas que conocieron en un viaje a la región sur de este país. Se muestra registro fotográfico y se utiliza diálogos grabados de los protagonistas.					
El efecto desintegrador	Camilo Rosas, Javier Fábregas y Juan camilo franco	2008	Cortometraje de ciencia ficción que utilizó la rotoscopia como técnica. Tres accidentes simultáneos que producen caos. “A través del proceso de investigación se fueron involucrando otros intereses como por ejemplo hablar sobre temas controversiales como el control en las sociedades, el orden y los medios de comunicación. Se empezó a crear una historia con un contexto social fuerte, incluso más fuerte de lo que habíamos esperado, pero nos sentíamos obligados a expresarles estas ideas al público” expresan sus autores.	Rotoscopia	Fantástico Se incorpora en esta categoría porque su tendencia narrativa formal es de ficción. La rotoscopia es su técnica principal. Es decir, existe material grabado y sobre él se ha dibujado para la creación de los personajes y su mundo. Por tanto, existe un material de la realidad		Evocativo A través de los tres sucesos importantes en que se divide la historia evocan los sentimientos de rabia ante la reacción del gobierno y los ciudadanos.	 
Yo me llamo Marián	Ana María caro	2008	Cortometraje de 10 minutos de duración del Diario de infancia de la autora. Es autobiográfico y agrega elementos de su realidad y herramientas de la voz de su padre.	Experimental dibujo cuadro a cuadro	Subjetivo El corto refleja los pensamientos y sentimientos internos de la autora existe diálogos entre ella y su padre para conectar como historia personal real.		Evocativo A través del relato trata de recordar sucesos de su infancia y los actores en el trayendo elementos de registro como la voz de su padre.	 
Tomasita y el caimán	Colectivo kinoclaje	2008	Historia basada en una danza folclórica colombiana que trata de la cacería después de la muerte de Tomasita al ser devorada por un caimán. Se retoma parte de la oralidad y la música tradicional	Adecuación de celuloide de 35 mm y Dibujo	Fantástico La historia está arraigada a la cultura de la costa atlántica y es fácil conectar con nuestras tradiciones y contexto siendo una historia fantástica.		No sustitutiva No trata de imitar la realidad sino de mostrar e interpretar esa	 





			colombiana para visualizarla en otros medios.				historia basada en la danza.		
Cáncer significa	Bibiana Rojas y Laura Ánzola	2008	Cortometraje de 5 minutos basado un trabajo documental donde se recopila audios en testimonios de mujeres con cáncer de seno a partir del cual se crean pistas sonoras y visuales experimentales.	Técnicas mixtas	Subjetivo La pista realizada con audios de las mujeres participantes en este proyecto siendo testigos de sus batallas con la enfermedad hace que uno comprenda la historia y sienta parte de su dolor, angustia y su perseverancia por sanarse.		Evocativo A través del seguimiento de la voz puede ir el espectador adentrándose en esos mundos que nos relatan y las líneas tenues nos invitan a imaginar, rememorar sus experiencias.		
Mano blanca	Rodolfo Rodríguez	2009	Animación sobre la minga indígena, nativos de Colombia.	Dibujo y pintura sobre vidrio	Subjetivo Se trabaja en esta historia sobre una población real.		No sustitutiva No intenta imitar la totalidad de algo sino retomar elementos particulares para contar una historia de dicha población.		
¿Y vos a que le temes?	Claudia Solano y Carolina Restrepo	2010	El cortometraje de 5 minutos basa su argumento en entrevistas reales realizadas a grandes y chicos preguntándoles: Y vos, ¿a qué le temes?, con la intención de recopilar el material en un falso documental sobre el miedo. Aprovechando el carácter de parodia que caracteriza al falso documental, descontextualizamos las experiencias personales permitiendo que los temores adultos encarnen cuerpos deniños, y viceversa.	Técnicas mixtas Marionetas, cutout digital, imagen real, captura de movimiento y animación 3D en After Effects	Subjetivo La utilización de la voz real de los niños entrevistados nos permite tener un acercamiento a sus más profundos miedos y somos capaces de identificarnos además que las diversas técnicas favorece el carácter de documental por utilizar imagen real y elementos digitales.		No sustitutiva Utiliza herramientas de registro pero en su animación tiene un tinte crudo para hacer sentir al espectador cada una de las sensaciones que narran los protagonistas.		







Violeta	Alejandro Riaño	2010	Cortometraje de 7 minutos de duración Es una manta de recuerdos real que es la manifestación física de mil mujeres víctimas de la tiranía y la indiferencia del conflicto armado. Es un documental animado definido así por su director.	Técnica tradición al 2D	Fantástico Es contundente que las formas irregulares de los personajes no son impedimento para identificar que son unas víctimas del conflicto, al contrario nos ofrece una perspectiva surrealista y otra manera de ver su historia a través de formas. Colores y nombres ficticios, para esconder su identidad. Además de dar potencia la voz en off que se utiliza para el relato documental.		Evocativo En este cortometraje puede oscilar dos funciones: la no sustitutiva y la evocativa .La primera porque utiliza material de no ficción para dar soporte al relato, pero en la técnica, en el trazo creo que está su mayor peso por tanto la categorizo en la función evocativa, pues es demasiado conmovedor como a través de las líneas y los colores podemos ir acompañando el recordar de los personajes implicados.		
Porque tú tienes derechos	Sergio Mejía Forero	2010	Cortometraje de 11 minutos 33 segundos de duración basada en la mirada de una pequeña y su madre para comprender el proceso de justicia y paz.	Animación 3D Y 2 D	Imitativo educativo Se encuentra en esta categoría ya que utiliza como herramienta la narración expositiva para comunicar la situación que relata, así mismo funciona como corto educativo pues expresa de manera concisa derechos		No sustitutiva No trata de imitar sino interpretar hechos reales a través de dos personajes en los cuales se pueden reconocer las		



					y deberes de las víctimas y del estado.		victimas u otro tipo de espectador.		
Mi cuerpo mi territorio	Sergio Mejía Forero	2010	Cortometraje de 10 minutos basado en tres personajes pertenecientes a comunidades indígena, afro y campesina que viven bajo el riesgo en medio del conflicto armado de violencia sexual.	Animación 3D Y 2 D	Imitativo Educativo Como característica del trabajo del autor y su larga trayectoria en el documental rescata herramientas del mismo para crear este tipo de contenidos que sensibilizan al espectador frente a situaciones particulares en este caso prevención y atención sobre la violencia sexual como material educativo, al incluir voz en off se categoriza en imitativo.		No sustitutiva No imita ni retrata un caso específico sino un caso lamentablemente común en la comunidad para a través de la animación dar contexto y usarlo como relato para la prevención.		
The bet	Miguel Otálora	2010	Cortometraje de 2:40 minutos de duración. Dentro de un bar una discusión se sale de control y una bala perdida esta fuera de control (Metáfora sobre el alcance de las balas perdidas en Colombia).	Animación limitada	Fantástico La temática que aborda el cortometraje aunque no está basado en un caso específico sí que retrata una realidad continua en nuestro país por lo tanto podemos identificarnos aunque sea una historia de ficción.		No sustitutiva No trata de imitar sino realizar una interpretación de sucesos que a nuestro contexto pueden ser comunes a través de la historia de ficción del personaje.		
Trasmundos	Miller Muñoz	2011	Cortometraje de 5 minutos de duración. En nuestro país para nadie es un secreto que los diferentes sistemas de control históricamente aliados, como la política y la religión han escondido y esconden unarealidad que se pudren en sus conciencias. Las masacres, violaciones, la muerte y laimpunidad son factores inmersos en una realidad escondida, en una realidad velada donde «soñar con la razón produce monstruos»,	Dibujo experimental	Fantástico Es un cortometraje en blanco y negro que nos genera zozobra por los acontecimientos expuestos. La utilización de monstruos para representar la razón y como nos aflige la realidad lo hace estar en esta categoría. La historia es ficción pero basada en una realidad del contexto colombiano.		No sustitutiva A través de este cortometraje busca interpelar los sistemas de control y ofrecer una perspectiva crítica en torno a los temas violentos en su contexto.		

			como el grabado de Goya que inspiró a este trabajo, porque pensar en la razón se convirtió en un desafío que ya nadie desea enfrentar y preferimos darnos con la religión y dejarle nuestras reflexiones e imaginación a los medios de comunicación.					
Pinchaque la danta colombiana	Caroline Attia	2011	Cortometraje que se centra en mostrar a la especie tapir, el más grande mamífero de América latina y como fue descubierta por franceses pretendiendo sentar una base sobre la biodiversidad y su conservación.	Animación 2 D	Imitativo Utiliza como herramienta la narración expositiva para comunicar su descubrimiento, cómo viven estos animales.		Sustitutiva Trata de recrear la historia alrededor de una especie en el contexto latinoamericano a modo de documental expositivo.	 
Pequeñas voces película	Jairo Carrillo y Oscar Andrade	2011	Película de 1 hora y 10 minutos de duración que se basa en los testimonios de los niños bajo sus vivencias dentro del conflicto armado. Versión extendida de pequeñas voces el cortometraje realizado en 2003 que contiene entrevistas realizadas a los protagonistas.	Animación 3 D	Subjetivo Esta película nos cuenta la historia de 4 niños frente a su encuentro con grupos armados de Colombia. Ellos mismos cuentan los sucesos y desde su perspectiva cómo los vivieron, qué sintieron y las peripecias de llegar a la ciudad desplazados de su lugar nativo. Tener la voz propia de los protagonistas lo encasilla en esta categoría.		No Sustitutiva Se recurre a tomar herramientas para recolectar la información y a partir de ellas crear el relato de los niños protagonistas que con su voz envuelven al espectador y se establece una conexión con la veracidad. Se utiliza la animación para recrear los personajes que ellos mismos dibujaron para	 

						proteger sus identidades.		
In abyssus humanae consciente (Reconocer)	Juan Camilo González	2011	Cortometraje de 5:57 minutos de duración llamado Reconocer que es un palíndromo. Esta es un resumen abstracto de la historia sobre violencia en Colombia con el fin de reconocer su complejidad.	Stop motion - dibujo	Fantástico Aunque se expone una realidad que podemos identificar como nuestra en el contexto Colombiano es una perspectiva del autor en un ejercicio experimental por contarla por tanto es ficción histórica.	Evocativa El autor busca posibilidades técnicas y estéticas para dar y crear una mirada sobre la violencia en Colombia evocando a través del corto su perspectiva.		
Peces rojos	Sergio Bolívar	2012	Cortometraje de 7:29 minutos. Marcos Sierra busca venganza diez años después del asesinato de su abuelo a manos de un alcalde corrupto Clemente Bordón. Marcos es cuestionado por la sociedad, es perseguido por la ley y los medios de comunicación. El reencuentro con el pasado " Los peces rojos" un grupo insurgente de pescadores la única herencia que le dejó su abuelo Joaquín Sierra, será contundente para lograr justicia. Marcos Sierra pierde todo sentido de sensibilidad y moralidad hasta convertirse en un asesino en serie. Clemente Bordón es manejado por la ambición; los peces rojos por la justicia y el bienestar para todos y Marcos por la ira y la venganza.	Rotoscopia	Fantástico Se incluye en esta categoría ya que es una historia ficcional pero que tiene tintes de un posible caso que podríamos ver en nuestro contexto pero se incluye aquí por su técnica.	Evocativa La historia gira en torno a las experiencias de un asesino en serie convertido así por las circunstancias de la vida. Trata de edificar sentimientos de duele, venganza. Ira a través de las irónicas situaciones que caben dentro del contexto colombiano.		
Ojos, a las balas	Mauricio Arrieta	2012	Cortometraje de 7 minutos que trata sobre una paloma ciega en la plaza de Bolívar, un hombre sin rumbo y un político oportunista como metáfora de las acciones	2D en programa digital cuadro a cuadro	Fantástico Es una animación de corte argumental sobre el conflicto con líneas de ficción.	No sustitutiva Por su corte argumental utiliza herramientas propias		

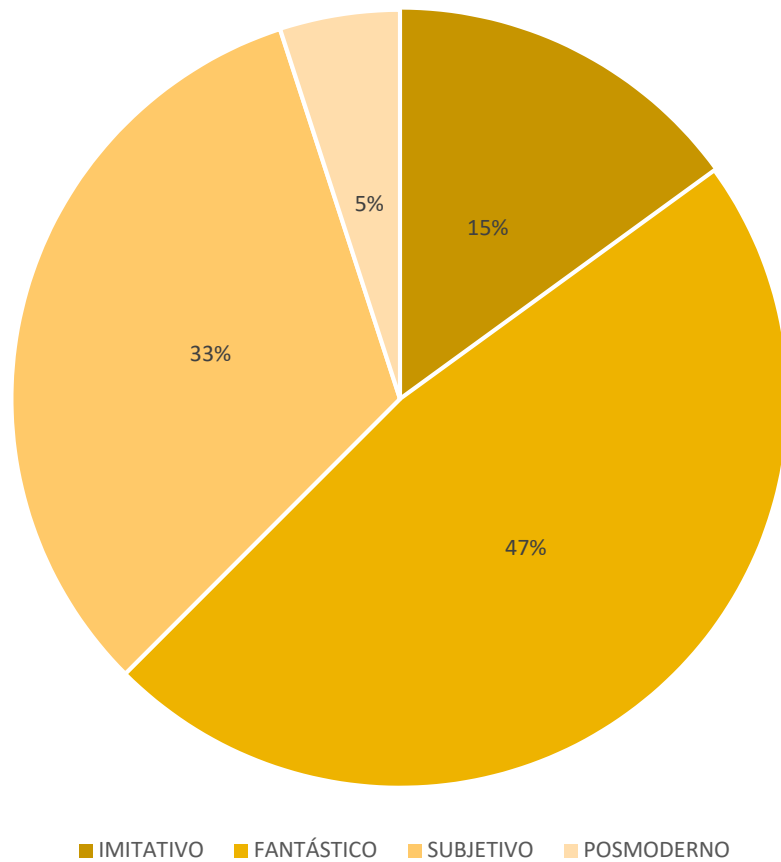
			incorrectas y poco verificables de la justicia del País.				adicionando su propia interpretación de los hechos irrisorios del país.		
Migrópolis		2012	<p>Migrópolis" es un documental animado presentado como trabajo de grado del Máster en Animación de la "Universitat Pompeu Fabra" con Carlos Azcuaga y Anna Rovira. El cortometraje ha sido seleccionado en distintos Festivales Internacionales de Animación y convertido en serie de TV para señal Colombia.</p> <p>Niños y niñas expatriados cuentan su historia mediante sus recuerdos. Historias familiares, aventuras pasadas y sus particulares nociones sobre la distancia y el olvido. El pasado y presente de estos pequeños ciudadanos del mundo pinta un universo fantástico, sin reglas ni prejuicios, dirigido únicamente por sus palabras, sus sueños juguetones y su imaginación.</p>	2D	<p>Subjetivo</p> <p>Utiliza como recurso las historias reales de unos niños quienes a través de su voz nos cuentan sus fantásticas historias personales. Además fue realizado por convocatoria pública lo que quiere decir que quienes participaron es porque querían contar su historia. Además de almacenar material de registro que luego se utilizaría para poder animar.</p>		<p>No sustitutiva</p> <p>Se utilizan herramientas para recolectar las historias de los niños implicados siendo expatriados. No trata de imitar sino dar contexto a esas historias para que podamos apreciarlas.</p>		
Invisibles	Edgar Alvares	2013	<p>Cortometraje de 7 minutos de duración. Los invisibles usa como escenario las calles de la ciudad de Los Ángeles y muestra, a través de varios personajes, un día en la vida de las personas sin hogar. Los que sobreviven, sobreviven o viven en otra realidad producto de su locura, jóvenes con un sueño americano fallido, veteranos de guerras, drogadictos sin familia, víctimas de la crisis económica o anímica.</p>	Stop motion plastilina	<p>Fantástico</p> <p>Este cortometraje fue premiado como mejor documental. Su técnica de stop motion y con personajes en miniatura es tensionante ya que nos hace reflexionar sobre sus vidas y cómo se ven en ese inmenso lugar tratando de vivir y sobrevivir lo que creían el sueño americano.</p>		<p>Evocativo</p> <p>A través de la miniatura nos hace una metáfora del tamaño de la ciudad y los sentimientos de aislamiento de la gente que sobrevive, evoca todas sus angustias,</p>		

							maneras de vivir y sobrevivir.		
Un camino a casa	Sergio Mejía	2013	Cortometraje de 15 minutos de duración. Durante años las víctimas del conflicto colombiano han sufrido sus consecuencias. Esta es la historia de Delfino, Angie y Marisela quienes representan a millones de indígenas, campesinos y afro descendientes en la búsqueda por restablecer sus derechos, lograr justicia y reparación para sí mismos y sus seres queridos.	3D	Subjetivo Retoma 3 comunidades reales del contexto Colombiano y a través de tres protagonistas condensan una historia larga de conflicto y la búsqueda de sus derechos.		No sustitutivo Se basa en tres comunidades existentes y sus problemáticas dando a través de tres personajes una línea narrativa para comprender sus conflictos y la búsqueda de reparación.		
Pereira 50 años		2013	Cortometraje animado de 10 minutos realizado dentro del marco de los 150 años de la ciudad de Pereira. Ganador de la 2a convocatoria de estímulos del Instituto de Cultura de Pereira en la categoría de audiovisual animado.	3D	Imitativo Utiliza gran cantidad de datos y registros históricos a propósito de su sesquicentenario.		Sustitutivo Siendo un cortometraje animado en busca de la reconstrucción de esa historia teniendo en cuenta el cumpleaños de la ciudad se convierte en un trabajo que pretende imitar hechos acontecidos en el transcurso de los 150 años.		
Cuentos de viejos	Carlos Smith y Marcelo Dematei	2013	Serie documental animada "Cuentos de viejos", coproducción entre Señal Colombia, Hierro Animación y Piaggio Dematei. Que tiene su primer temporada en esta fecha. Es un proyecto transmedia que	Diversas técnicas según capítulo. (La que más resalta es la	Subjetivo Se utilizan audios grabados de las voces de los protagonistas de cada historia. La participación es activa por parte de los protagonistas no son historias fantásticas sino historias que cuentan sucesos reales. Además		Evocativo Se categoriza de esta manera aunque posea elementos como entrevistas, voz en off y videos sobre		

			puede visualizarse y participar a la vez en diferentes plataformas. Utiliza convocatoria pública para recolectar las historias reales que serán contadas.	rotoscopia)	de tener registro visual de las entrevistas para así mismo trabajar la rotoscopia.		los cuales se realizaron las rotoscopias, y este corte sería más no sustitutivo ,al ver y escuchar los relatos podemos sentir los sentimientos de añoranza, nostalgia por esas historias de la infancia.		
Las niñas de la guerra		2015	Las Niñas de la Guerra es una serie documental animada que narra las experiencias de un grupo de niñas que vivieron la guerra y ahora viven la desvinculación en el marco del conflicto armado colombiano. A través de la animación, cada capítulo aborda la historia de vida de una niña que ha vivido la dura experiencia de la guerra y que hoy tiene la posibilidad de emprender un nuevo camino y buscar realizar sus sueños.	Diversas técnicas según capítulo .(La que más resalta es la rotoscopia)	Subjetivo Serie de cinco capítulos en donde las niñas, víctimas del conflicto armado en Colombia, hablan de una manera abierta y honesta sobre su experiencia personal. Su voz es real y hace que conectemos como espectadores con sus historias.		Evocativo Esta serie también puede oscilar entre dos funciones. No sustitutiva y evocativa. Desde mi perspectiva se acomoda mejor en la segunda porque a través de sus relatos podemos sentir sus angustiosas vivencias.		

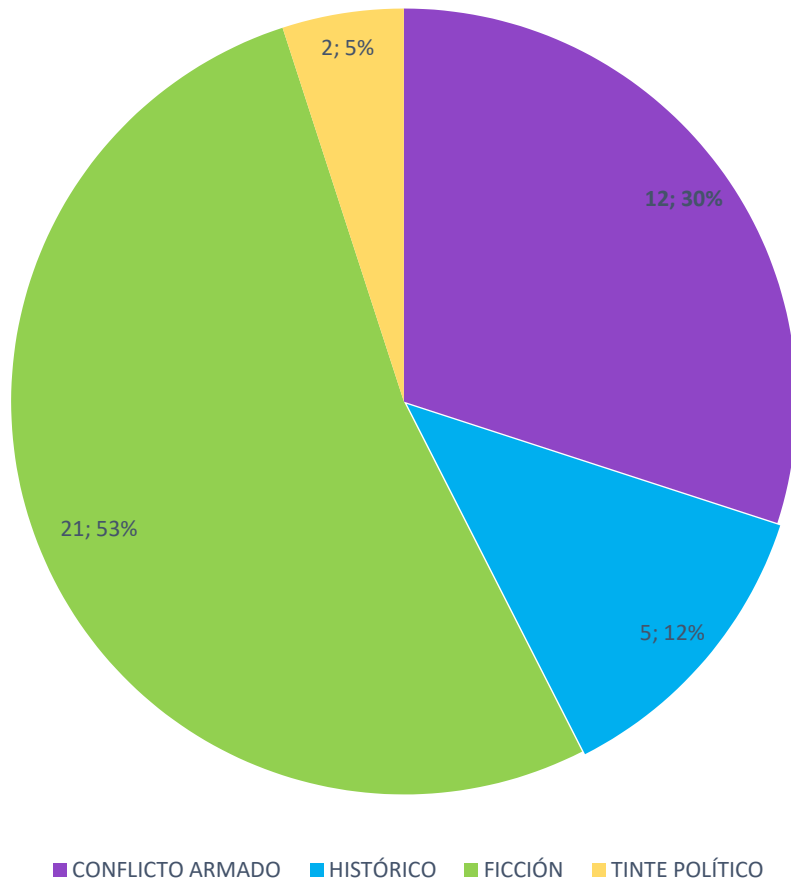
RESULTADOS DE LA MATRIZ # 2

TIPOLOGÍAS DEL DOCUMENTAL ANIMADO SEGÚN PAUL WELLS APLICADAS AL D.A COLOMBIANO (1966-2015)



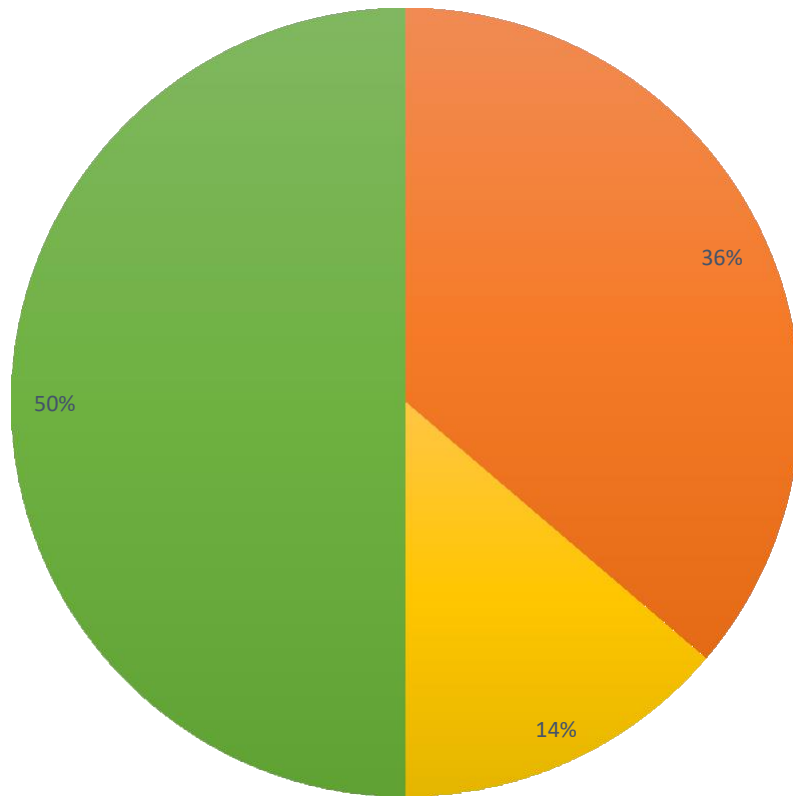
De este primer resultado de la matriz No. 2 podemos concluir que la muestra que tenemos de producciones animadas existe una tendencia marcada a realizar audiovisuales de tipología fantástica. Es decir los temas son variados y las formas de abordarlas aún más amplias. Seguido de un gran porcentaje de producciones enfocadas a contar historias de corte subjetivo, donde las experiencias personales son una gran inspiración para contar y crear. En tercer lugar, ocupa la preocupación por las creaciones de tipo imitativas y por último y en un porcentaje mínimo en relación a las otras tipologías, la búsqueda de lo experimental.

TEMÁTICAS ABORDADAS EN EL
DOCUMENTAL ANIMADO EN
COLOMBIA
(1966-2015)



A través del ejercicio investigativo, en el proceso de búsqueda, visualización y categorización, sin contemplarlo en un inicio de este proyecto se develaron unas tendencias temáticas que son abordadas con más frecuencia. Los resultados nos muestran una clara predisposición por crear producciones animadas con cortes ficcionales, fantásticas. En segundo lugar, el conflicto armado ha tenido un crecimiento exponencial en las últimas décadas, que desde mi percepción como actante lectora, tal vez la animación ha sido una herramienta con mucho potencial para contar de otras manera esas historias alrededor de esta temática que desde otros modos audiovisuales, como la novela o el cine, ha ido cansando al público y la animación da otras miradas y posibilidades creativas. En un contexto como el colombiano no podía faltar que se aborde una temática histórica como tercer lugar y por consiguiente en cuarto lugar las producciones con tinte político.

Resultados de sentidos de producción entre Actante realizador y Actante lector

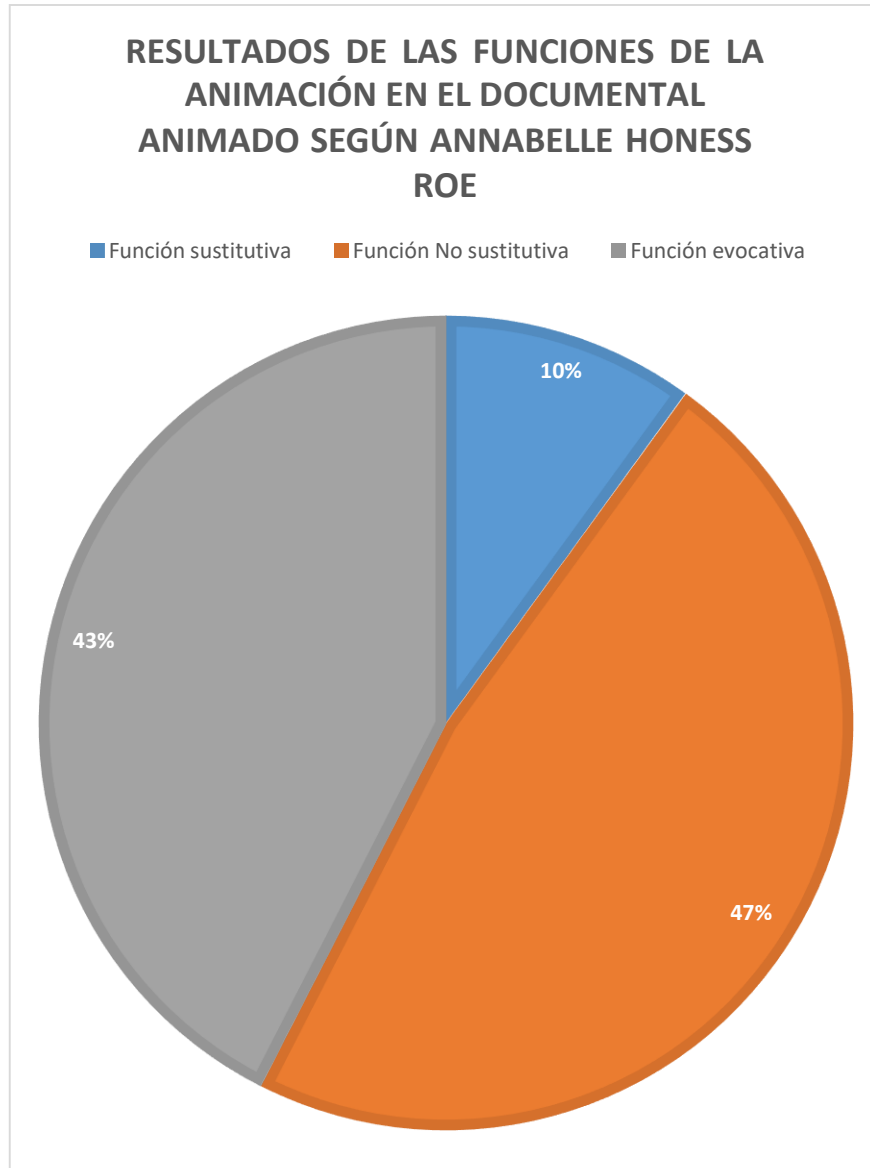


- El actante realizador está de acuerdo que es un D.A o A.D o posee tendencia documental
- El actante realizador no está de acuerdo que es un D.A o A.D o no posee tendencia documental
- El Actante lector está de acuerdo que es un D.A o A.D o posee tendencia documental

Gracias a los postulados de la semiopragmática hoy podemos comprender que existen dos posiciones desde las cuales se produce un sentido de producción alrededor de la lectura del film. Una desde el lado del actante realizador y la otra desde el actante lector. Aquí podemos evidenciar que las perspectivas de los dos actantes muchas veces pueden ser heterogénea.

Como resultados tenemos que de las 40 producciones un 50% yo como actante lectora propongo que cada cortometraje independientemente de que sea o no un documental animado, algo a porta para esa larga construcción del documental animado en Colombia.

Es importante este punto ya que el contrato de lectura no es siempre compatible con las intenciones de creación del realizador y lo evidenciamos con la diferencia entre estar de acuerdo con un 36 % a no estar de acuerdo con un 14% de que sus producciones fueron creadas con la intención documental.



Encontrarse con este tipo de teorías que complementan esta búsqueda de comprender el híbrido de documental animado es afortunado ya que nos permite tener una visión más amplia de todo lo que puede implicar. Las funciones de la animación en el documental animado nos ofrece un horizonte donde también podemos evidenciar los objetivos o las tendencias marcadas del para qué se utiliza la animación en este tipo de construcciones. Los resultados nos arroja que en un gran porcentaje la función no sustitutiva va a ser relevante para tomar herramientas del cine de no ficción pero con la tendencia a crear metáforas y mundos sobre ellas. En según lugar la función evocativa va a ser una herramienta con mucho potencial para plasmar todas la ideas, sentimientos que no son fáciles de mostrar. Por último, la función sustitutiva nos va a permitir ver aquellos eventos de los cuales no podríamos ser testigos nunca y la animación es el medio para lograrlo.

Fase III Selección del corpus fílmico

Etapa No 1

Obtención de Resultados de Cronología de *Cine de animación colombiana y Pro imágenes* clasificada a través de las tipologías propuestas por Paul Wells y funciones de la animación en el documental animado de Annabelle Honess Roe.


Etapa No. 2

A partir de la aplicación de la matriz anterior, se procedió a la selección definitiva de los cortometrajes para el análisis semiopragmático. Para ello, se decidió que en vez de seleccionar un solo cortometraje como elemento de análisis como se pensaba cuando se iba haciendo el bosquejo del proyecto hace unos años, al haber realizado una revisión documental y encontrar que había una teoría sobre la clasificación del documental animado como lo propuso Paul Wells, sería un desacierto no poder tener una mirada acerca de cada una de las tipologías y un ejemplo visual para plasmar un contraste entre ellas. En conclusión, se seleccionó cuatro cortometrajes, cada uno corresponde a una tipología y a ellos se le realizará en análisis semiopragmático bajo el modo documentalizante y sus operaciones.

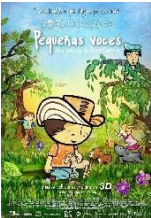



Fase IV Análisis del corpus fílmico: Operaciones del modo documentalizante

Posterior al hacer el proceso de selección del corpus fílmico para analizar finalmente ,se realiza de nuevo otra matriz que nos permita condensar la información , y visualizar tanto las operaciones del modo documentalizante en preguntas ,la operación de sentido de dos realizadores frente a sus producciones y la operación de sentido del actante lector (Yo)

La matriz final de análisis es la siguiente:

FICHA DE ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL ANIMADO BAJO EL MODO DOCUMENTALIZANTE									
Nombre	Autor	Año	Técnica	Temática	Sinopsis	Tipología según Paul Wells	Función de la animación en el documental animado	Según el actante realizador es D.A O A.D (Información de pro imágenes)	Según el actante lector tiene tendencia D.A O A.D o aporta a su construcción
Operaciones del modo documentalizante según Roger Odín			Producción de sentido según Actante Realizador						Producción de sentido según Actante Lector

FICHA DE ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL ANIMADO BAJO EL MODO DOCUMENTALIZANTE

Nombre	Autor	Año	Técnica	Temática	Sinopsis	Tipología según Paul Wells	Función de la animación en el documental animado	Según el actante realizador es D.A O A.D (Información de pro imágenes)	Según el actante lector tiene tendencia D.A O A.D o aporta a su construcción	
Pequeñas voces 	Jairo carrillo Oscar Andrade	2011	3D		Película de 1 hora y 10 minutos de duración que se basa en los testimonios de los niños bajo sus vivencias dentro del conflicto armado. Versión extendida de pequeños voces el cortometraje realizado en 2003 que contiene entrevistas realizadas a los protagonistas.	Subjetivo Esta película nos cuenta la historia de 4 niños frente a su encuentro con grupos armados de Colombia. Ellos mismos cuentan los sucesos y desde su perspectiva cómo los vivieron, qué sintieron y las peripecias de llegar a la ciudad desplazados de su lugar nativo. Tener la voz propia de los protagonistas lo encasilla en esta categoría.	No Sustitutiva Se recurre a tomar herramientas para recolectar la información y a partir de ellas crear el relato de los niños protagonistas que con su voz envuelven al espectador y se establece una conexión con la veracidad. Se utiliza la animación para recrear los personajes que ellos mismos dibujaron para proteger sus identidades			
Operaciones del modo documentalizante según Roger Odín		Producción de sentido según Actante					Producción de sentido según Actante Lector			
¿Cómo actante realizador del largometraje "Pequeñas voces"		"La película pequeñas voces surge después de que Jairo Eduardo Carillo que es el director y el de la idea general, yo soy el codirector del				Pequeñas voces hace parte de las producciones animadas que vi como espectadora hace muchos años que me generaron esa inquietud por su construcción pues para				

<p>consideras que tu intención de sentido fue crearlo y ubicarlo dentro del marco del documental animado o animación documental o por lo menos con alguna tendencia hacia estos campos desde el inicio?</p>	<p>largometraje. Él ya había hecho un cortometraje y el cortometraje pues era un episodio pues cada niño contaba su historia y se representaba cada historia una detrás de otras con animación. Entonces digamos que en ese caso, el documental era mucho más obvio, que pues, es la representación de las historias de cada uno de los niños, con su voz, entonces pues era muy directo el documento. En el caso del largometraje, lo que hicimos fue que construimos las historias, o sea, la historia total del largometraje, está planteada de una manera argumental, incluso hicimos varias escenas y secuencias completas que no, ellos no nos habían contado, porque si no la historia general de todo el largometraje no hubiera funcionado. Yo además tengo una opinión sobre el documental y es que el documental no existe”</p>	<p>ese momento mi poco conocimiento me guiaba a encasillar simplemente en dos rubricas .El documental y la animación. Por ello, es que comencé por preguntarme de qué manera estaba construido y este tipo de producción cómo podría catalogarse. De allí que me encuentre con el concepto nuevo para mí, de documental animado. Después de años de ver esta película y ahora con el conocimiento adquirido sigo pensando como la espectadora que no conocía el concepto pero comprendía que era un fenómeno híbrido y ahora como actante lectora que cumple con los requisitos para estar denominado documental animado, como también está catalogada en todas la plataformas que la menciona.La única excepción que yo haría es que después de todo este camino investigativo la ubicaría no en documental animado sino en animación documental, por su total porcentaje de animación y que se enfoca en enunciadores reales y las historias son subjetivas características que las otorga (Burgos, 2015)</p>
<p>¿Cómo se pensó la construcción el enunciador? ¿Por qué utilizar la voz de los niños?</p>	<p>Como yo lo entiendo las voces de los niños están en off, entonces pues, el punto de vista digamos es el de cada uno de los niños, es decir, o sea lo que yo estoy viendo es una narración que los mismos niños hacen, como yo lo percibo es como desde el punto de vista de ellos. Ahora como nosotros introdujimos cambios en las historias, a nosotros, o sea no hicimos lo que había hecho Jairo en el primer cortometraje, que era traduciendo directamente a la imagen lo que ellos iban diciendo, sino nosotros construimos incluso personajes. Porque las tres niñas que salen como hermanas no son hermanas o el niño que al final dice que encuentra el niño guerrillero del que encuentra a la final a la mamá en la vida real no encontró a la mamá y ellos a la final nunca se conocieron. Hay un montón de cosas que están puestas, que están narradas a través de la imagen e historias que están contadas pues con los propios recursos del audiovisual y no con un discurso o con un testimonio del niño. Entonces como son muchas miradas, tanto la de los niños como la de nosotros los realizadores, porque yo no fui el único que intervino la película, sino pues todos los artistas que hicieron los diseños, la narrativa misma que se construyó entre varias personas porque no la construyo una sola persona, sino los fragmentos o sea repartimos toda la historia, todas las historias las repartimos.</p>	<p>El enunciador es totalmente animado. A pesar de ellos no corta la relación espectador –enunciador y se comienza a gestar un enunciador más cercano al real que al ficcional. La técnica de animación no rompe esa ilusión de espectador “real”, ya que se apoya la imagen en las voces de los niños quienes relatan sus propias historias frente a la guerra. No se construye un solo enunciador sino 5 ya que son 5 los niños que relatan sus vivencias. Por tanto hay que pensar en que son 5 enunciadores que podrían de ficcionales o “reales” sin embargo, el tratamiento de la información y la voz comienza a darle peso al relato y así aportar a la construcción de los enunciadores. El tono de voz es convincente no sólo porque es una película basada en los relatos de los niños, sino porque en la voz misma se encuentran detalles, como el tono, el acento, la seguridad de los hechos pero a la vez lo que significaba cada situación y se siente a través de la voz la angustia, la desolación, dolor y zozobra de situaciones particulares que debieron sortear.</p> <p>La veracidad del enunciador no la encuentro relacionada solo porque sea una película basada en niños y sus relatos, si no por los detalles con que cuentan cada situación que a pesar de que estamos inmersos en un contexto violento en el país son detalles que no están al alcance de cualquiera, y menos de la niñez común, sino de aquellos que lamentablemente han vivido y sufrido en carne propia la guerra. A partir de estos micro relatos se devela una participación activa que lamentablemente potencia que dichos enunciadores tienen información que pocos podemos llegar a imaginar que se experimentan bajo esas condiciones. Los conceptos de guerra y violencia son análogos a nuestro léxico, a los temas que se tratan en el país sin embargo, desde los enunciadores se genera una especie de voz</p>

		<p>que relata no un concepto llano sino las implicaciones que estos tienen sobre sí mismos ,sus sentimiento sus, experiencias sus pensamientos y hasta sus anhelos.</p> <p>Por lo anterior, se considera que los enunciadores son reales o por lo menos existe ese pacto de veracidad en sus palabras, independientemente del amague publicitario de extender y exhibir la película como hecha y narrada por niños. Es obvio que están implicados pero no de esa manera. Eso no es algo creíble. Lo creíble son sus palabras y como estas nos ayudan a ir construyendo una relación con sus personajes que se encuentran sincronizados, es decir, hay una concordancia entre la voz y la imagen que nos potencia el ejercicio de imaginar cómo serán esos personajes en la vida real, sin restar ni dudar que existen tales enunciadores en este plano. Incluso podría pensarse que la técnica de animación podría tener la función no sustitutiva para pretender no exponer a los niños involucrados sino que esta modalidad permite que podemos tener acceso a sus historias sin ser expuesto públicamente y menos sus rostros. Siguiendo el hilo de sus relatos es que nos vamos haciendo la idea de cómo fueron, cómo serán y cómo fueron, es decir, que vamos construyendo de la mano la construcción psicológica de los personajes. No dudamos que los personajes hacen parte del mundo real y que por tanto están dotados de ideas, pensamientos y sentimientos, lo que los hace unos personajes reconocibles a nuestro mundo, es pocas palabras no son enunciadores ficcionales sino reales y son personaje redondos.</p>
<p>¿Cómo se realizó la construcción de la diegésis, símbolos o referencias en el cortometraje?</p>	<p>“¿cuál fue la idea? Pues recuperar el sentimiento, la sensación de los niños al atravesar por esas historias tan dramáticas. O sea y en ese sentido, pues hicimos incluso escenas como te decía, que no que ellos nunca nos contaron, nunca. Entonces porque sabíamos que si no incluíamos esas escenas por ejemplo la del pueblo después del ataque guerrillero, si no incluíamos esa escena de la desolación del pueblo, pues no se iban a sentir las consecuencias reales de la guerra, sí. Hay otras escenas que están construidas así, por ejemplo cuando ellos ya van viajando hacia la ciudad, eso tampoco nunca no lo contaron, entonces todas esas que vemos como la libélula que recorre digamos el espacio éntrelos diferentes personajes que van viajando, pues ellos no viajaron, nunca simultáneamente o no tenemos ni idea, pero pues lo seguro es que nunca fue simultaneo y nosotros lo pusimos simultaneo para que se entendiera todo o como si estuviera todo dentro del mismo universo. Nuevamente para mí eso no tiene nada que ver con documental, nada. Yo la verdad después de que nosotros hicimos pequeñas voces como que se disparó o por lo menos en el país entiendo yo, como una ola de</p>	<p>Si bien el mundo creado es animación, no hay una ruptura de correspondencia entre este mundo y el mundo presentado. Cercanos Podemos perfectamente reconocer espacios cercanos y creíbles dentro del contexto colombiano. Puedo adentrarme en ese mundo diegético, teniendo en cuenta que son creaciones de cero, la animación se construye como lienzo en blanco con inspiración en los relatos contados .Pero también son ambientes que hemos visto o reconocido en otras producciones de la misma temática, como los campos, las casas, y el sonido ambiental de campo, claro sin olvidar la parte artística, ya que es indiscutible que tiene un estilo propio. A pesar de la animación no se bloquea la diegetización.</p>

	<p>documentales animados y a mí la verdad no me interesa hacer documental animado, no quisiera que en eso se enmarcara la película, pero pues obviamente, la base son las voces de los niños, pues obviamente en ese sentido es documental. Pero pues en general yo tengo mucha distancia con los documentalistas, me parece que pues son tan ficticios, como los directores de historias de ficción y tratan de ocultar como esa idea, y tratan como de decir: “es que yo hago documental clásico, yo si soy muy apegada a la realidad” me dijo alguna vez ¿cómo se llama la directora de <i>la larga noche de las doce lunas</i> , ya no me acuerdo como se llama . Me decía:- “No yo no pongo en escena” y luego pues era súper obvio que todo está puesto en escena, todo, todo lo que ella hizo en ese documental. De hecho la niña que le toca pasar las putas doce lunas ,que ya los Wuayu ya no usan encerrada ,mejor dicho ella encerró a una niña un año entero ,cosa que ya no hacen y ella considera que eso es realismo es súper idiota ,perdón por ella ,porque ella es una persona súper inteligente ,pero pues es un autoengaño ridículo ,o sea creer que lo que están haciendo es documental puro y no tocan para nada la realidad ,es una huevonada, me parece deshonesto, sobre todo ,es lo que siempre quisimos con pequeñas voces era que fuera lo más honesto diciendo todas la mentiras que hubieran ,que fueran necesarias decir. O sea, si nosotros lo contábamos tal cual como los niños no lo contaron, no estábamos haciendo nada, y lo que habría salido es una película súper aburrida que nunca nadie hubiera querido ver. Entonces eso es no sé si dije lo que necesitas”.</p>	
<p>¿Cómo se desarrolla la figurativización o representaciones dentro del cortometraje?</p>	<p>“Uff sobre la figurativización jum ehm bueno. Me pasó, nos pasó mucho, pues me pasó mucho a mí personalmente, no sé qué le pasaría a la otra gente que mostró la película, pero cuando yo mostraba la película y estaba ahí con los espectadores después de que se encendía la luz era como arrancaban a decir... iban a decir las preguntas y lo primero era : <i>“Es que esto es el país , es que mira ahí está retratado y es que como somos de horribles, maltratamos a los niños”</i> y entonces yo les decía: A ver ,primero ahí no está retratado el país porque es animación ,ud no se da cuenta que esa vuelta es ficticia? Ud no se da cuenta que todo es animación? Nada de lo que está ahí es real, aquí donde ve ud la realidad, todo es una representación artística, y es que lo que más malgenio me</p>	<p>Podemos reconocer que son representaciones de una parte de nuestros mundo que utilizan recursos que podemos identificar como: El vestuario (ponchos, sombreros, elementos de las casas particulares a Colombia como los lavaderos los diseños de cocina, los campos de cultivo de café, elementos como los carros, las chivas, la tanquetas de guerra.) Comprendemos que es una representación de la realidad de una realidad particular en relación con los niños que cuentan la historia pero tiene tintes de ficción.</p>

	<p>daba a mí era que, o sea como claro, la película es conmovedora y es chocante y es súper violenta, mueren niños ahí al frente de uno, pero son dibujos, o sea digamos, la cosa está tan bien hecha o nos quedó de suerte bien hecha, pues la gente se impacta un montón. A mí me sorprende mucho es porque lo que yo quisiera es que la gente deje de ser tan inocente tan grotescamente inocente y tome distancia sobre lo que está viendo. Ahora, entiendo que se conmuevan y eso pero eso no es la realidad, o sea eso es un compendio de testimonios que están armados artísticamente para conmover, pero eso no es la realidad. Entonces que si la gente se sugestionaba, o no sé la palabra esa extraña que tu usaste: figurati sososo.... Eso! Pues yo no sé! Pero la gente si se impactaba y yo me impacto. Yo veo la película, estuve trabajando por tres años y medio y cuatro años más después, con todas las charlas y todo eso , y yo lloraba ,E sea , esa película quedó muy bien, o sea, yo no considero que nada de lo otro que hayamos hecho después sea tan impactante como eso, hemos hecho series y eso , pues son bonitas y hay cosas que están bien pero no tienen ese impacto emocional que tiene la película”</p>	<p>Se reconoce también la artificialidad de los personajes. Incluso la clara diferenciación estética que se realiza entre los personajes secundarios o del contexto a los personajes principales que narran sus historias. la técnica cambia totalmente para realzar su relevancia y sean el foco dentro de todos los planos y secuencias además de otorgarles voz y a los otros solo sonidos.</p>
<p>¿Cómo se construyó la narración o discurso?</p>	<p>“La narración se construyó, o sea, lo primero que se hizo fue escoger los personajes que fue fueron parte de la película. Se editaron las voces, o sea los cimientos que nos interesaban y que consideraban podían hacer que la historia funcionara...ahm censuramos, todo lo que hubiera que censurar, ehm no sé descuartizamientos de personas vivas, en general cosas gore,o sea cosas que en las que se le pudieran salir las entrañas a las personas .O sea, todas esas cosas horribles que han sucedido ehm durante la violencia y la guerra que ha habido en Colombia por décadas, quitamos todo eso. Luego de eso hicimos lo que se llama un animatic, básicamente se coge el sonido y encima pues se van haciendo las viñetas que correspondan y se va haciendo el montaje. Y sobre esas viñetas en blanco y negro y con palito y bolita,de una manera lo más sencilla posible para tener clara la narrativa. Y ya sobre eso se hizo la producción, entonces nunca hubo un guion, propiamente dicho. El guion escrito propiamente un guion, nunca hubo. Lo que se hizo fue hacer ese animatic, luego de hacer el animatic, pues hacer edición. Sacamos algunos personajes, hubo un personaje que salió por completo, porque repetía mucho la historia de otro niño, se parecía mucho, entonces era difícil diferenciarlos, entonces lo quitamos. yyy luego bueno, en la producción se agregaron muchas cosas, no huboooo, o sea no fue como</p>	<p>La narración no es lineal, siempre van dando saltos en la historia entre relato y relato. Lo común narrativamente es que todos inician contando desde un punto presente dirigiéndose al pasado desde donde comenzó cada una de las historias. Incluso me atrevería a decir que los relatos son comunes al contexto de violencia en Colombia, pero se siente potenciado por ser experiencias desgarradoras pero vividas por niños, lo que le da un toque más dramático, al ser ellos quienes rememoran cada suceso y como debe ser dolorosos incluso volver a contar esas experiencias se siente como si volvieran a ocurrir y como actante lectora conmueve cada palabra.</p> <p>La narración no se realiza con una voz en off si no que se da el espacio de realzar la voz de los protagonistas. Ser contada por niños de la personalidad y una característica inolvidable. Un discurso un poco distinto del documental expositivo. No hay una guía o una voz que narre los hechos como una voz extradiegética sino que ellos mismos con sus memorias y un trabajo de post producción reconstruyen esos relatos. Se reconoce que es una artificialidad y un acierto el recolectar esos fragmentos de memoria y adecuarlos para reconstruir una historia con una narrativa completa y dar sentido para la realización de una película y no hechos aislados o con cortes incoherentes. Todo lo anterior sin afectar la veracidad de los hechos presentados. No podría reconocer que es propio del protagonista o complemento a la historia. Se reconoce que se</p>





	<p>coger el animatic y copiarlo tal cual ,sino que, que es lo que normalmente se debe hacer en animación para no perder tiempo ni perder plata .Lo que hicimos fue realmente mmm enriquecer, o sea se enriqueció mucho. O sea después de eso se enriqueció mucho y hubo una edición posterior en la que se sacaron varia escenas, al final de la postproducción cambiaron en algunas cosas ,no cambiaron mucho pero se cambiaron algunas cosas</p>	<p>comprende los saltos del presente al pasado para comprender la totalidad de las historias, y no se evidencia en que parte están los rellenos de ficción para complementar.</p>
<p>¿Crees que se desarrolle un efecto documentalizable o un pacto de lectura con respecto a la verosimilitud de los hechos presentados y el espectador?</p>	<p>Lo único que entiendo es verosimilitud. Y verosimilitud es el juego del arte, Es necesario que todo el universo sea construido, se vea bien articulado, que no hay cosa que a la luz, que no haya elemento que a la luz del conjunto parezca falso. Es eso lo que yo entiendo como verosimilitud, y en este caso pues trabajamos para que eso fuera así. Para que siempre fuera creible y como te dije el espectador lo percibe de una manera, pues, o sea, emotiva que es lo realmente importante. a mi dé resto si la sintaxis si la diegésis la superegesis o lo que sea funciona lo más importante es que el espectador se conmueva. si eso no funciona de nada sirve el arte, de nada .de resto lo dejo a la interpretación de quien quiera meterle toda la filosofía o toda la simbología o todo lo que quieran, para mí todo eso es secundario. y esofue lo más importante para nosotros tratar de que la gente se emocionara,si digamos hubo un cambio que yo considero que fue bien importante para que la historia fuera la mejor fue cambiar el final. Porque Jairo quería que hacer un final en el que se viera la realidad que los niños terminaban mal, en general, no todos pero varios terminaba con problemas y eso se cambió. Porque yo le dije al esto no es... estamos haciendo periodismo que es lo que quiere que vayamos a entrevistar a la gente después de que le mataron al papá y preguntarle a la hija ven ytu estas muy triste? O sea, ese tipo de cosas, que hacen los periodistas amí me saben a mierda, y lo que yo le decía a Jairo era que lo más importante era que al final salgan con un mensaje ,o sea después de todoese drama de la película, pues que salga con un mensaje positivo ,y esetestimonio final ,pues cuando yo lo oí yo dije de una ese tiene que ser el final ,tiene que ser como hay que superar la barreras ,hay que ir más allápensar lo que hay más allá de la pared dice Maicol que es el pelado quepierde la mitad del cuerpo .Entonces ehm no sé verosimilitud si yo creoque funciona pero es un accidente muchas veces uno en el arte trata de que las vainas funcionen y realmente el arte es muy riesgoso ,o sea uno</p>	<p>La estructuración de la narración está construida eficazmente para ofrecernos una lectura activa, con elementos que nos envuelve en una historia conmovedora. Nos atrapa definitivamente como espectadores. El mensaje termina siendo claro, ni los niños que consideramos una población inocente se salvan de la situación que vive el país desde hace décadas. Resulta inquietante que ellos sean quienes nos tengan que contar detalladamente esas situaciones que algunos no hemos sorteado y que lo vemos con algo de distancia, y que sean capaz sus relatos capaz de engancharnos y hacernos sentir emociones y sentimientos tan crudos. Ellos tienen mucho que contar pero también desde sus caóticos relatos ofrecían una luz de esperanza. Quisiera creer que el final de cada uno de los niños fue mejor pero es algo que también pongo en duda, pues la violencia no deja finales felices y es poco creible que dichas historias tan profundas terminen con final feliz, pienso que es un artificio de la narrativa de la película, iniciar con historias tristes con finales atenuados de felicidad es poco veraz. Sin embargo, en todo el transcurso de la película no dudo de la verosimilitud de los hechos presentados. Incluso por las condiciones en que se presenta la película se efectúa el efecto documentalizable.</p>

	<p>nunca sabe cuándo el arte va a funcionar y cuando no ,entonces que si la gente lo recibe como un conjunto verosímil ,me parece que sí. Tanto que, pues no solo se emociona sino dicen eso de la realidad, a mí me parece muy inocente pero muy loable o sea muy halagador pues porque nosotros durante la producción lo que intentamos puede ser los más honestos posibles , posible, perdón, pero, pero, es esa honestidad tenía que ser ficticia eso es lo más paradójico del arte que uno tiene que fingir que está llorando, fingir que estas riendo o sea los actores eso tiene que hacer. Nosotros en animación y en la película, teníamos que hacerlo! Fingir! Que todo eso estaba pasando y pues sí, funcionó, no siempre pasa, hay muchas veces en que hemos intentado volver a repetir una hazaña similar, es decir, que el arte que hacemos conmueva a la gente y no funciona. Y los elementos son los mismos la manera de construir la diegésis, la tratamos de hacer igual...no sale igual así es el arte.</p>	
--	--	--

Observaciones

Es claro que las posturas entre actante realizador y actante lector son muy diferentes. Al contrastarlas me impresiona un poco la fragilidad del mensaje y cómo este puede ser tan distinto en cada una de las partes involucradas. Pequeñas voces, resultó siendo un film que da paso a una construcción de posteriores producciones en torno al documental animado y yo como actante lectora aun lo considero dentro de esta categoría con todo lo que implica, y sin embargo, vemos con el actante realizador está en desacuerdo con muchas lecturas frente a su film. Sigo manteniendo mi postura de como yo como actante lectora sin importar la técnica y ahora la información del actante realizador, conservo ese efecto documentalizante y pacto de lectura frente a los hechos presentados en el film.

FICHA DE ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL ANIMADO BAJO EL MODO DOCUMENTALIZANTE

Nombre	Autor	Año	Técnica	Temática	Sinopsis	Tipología según Paul Wells	Función de la animación en el documental animado	Según el actante realizador es D.A O A.D (Información de pro imágenes)	Según el actante lector tiene tendencia D.A O A.D o aporta a su construcción
Mi cuerpo mi territorio 	Sergio Mejía Forero	2010	Animación 3D Y 2 D		Cortometraje de 10 minutos basado en tres personajes pertenecientes a comunidades indígenas, afro y campesina que viven bajo el riesgo en medio del conflicto armado de violencia sexual..	Subjetivo Esta película nos cuenta la historia de 4 niños frente a su encuentro con grupos armados de Colombia. Ellos mismos cuentan los sucesos y desde su perspectiva cómo los vivieron, qué sintieron y las peripecias de llegar a la ciudad desplazados de su lugar nativo. Tener la voz propia de los protagonistas lo encasilla en esta categoría.	Imitativo Educativo Como característica del trabajo del autor y su larga trayectoria en el documental rescata herramientas del mismo para crear este tipo de contenidos que sensibilizan al espectador frente a situaciones particulares en este caso prevención y atención sobre la violencia sexual como material educativo, al incluir voz en off se categoriza en imitativo		
Operaciones del modo documentalizante según Roger Odín		Producción de sentido según Actante Realizador VER ANEXO 05				Producción de sentido según Actante Lector			




<p>¿Cómo actante realizador del cortometraje “<i>Mi cuerpo mi territorio</i>” consideras que tu intención de sentido fue crearlo y ubicarlo dentro del marco del documental animado o animación documental o por lo menos con alguna tendencia hacia estos campos desde el inicio?</p>	<p>No, incluso el término documental animado o animación documental, es más reciente, del 2013 en adelante. En ese momento solamente queríamos crear una animación que fuera una pieza fundamental para hablar de la violencia de género en contextos del conflicto armado, luego la pieza se convirtió en referente para sensibilizar sobre este tema a nivel internacional. Luego, vinieron las clasificaciones.</p>	<p>De entrada nos encontramos con un título esclarecedor y nos da la primera ruta de lectura: “Mi cuerpo, mi territorio de la prevención a la atención en casos de violencia sexual en situación de desplazamiento” Este título nos da la introducción a un cortometraje con tinte educativo, sobre este tema que es muy delicado. Lo ubico como documental animado dentro de la tipología imitativa por las herramientas usadas de voz en off y todo lo que se brinda respecto del tema que nos permite tener la oportunidad de acceder a la información de atención y prevención, lugares y procesos, además de ir visualizando historias conmovedoras. Es un documental animado con corte educativo que nos enseña a partir de las historias conmovedoras de los protagonistas.</p>
<p>¿Cómo está construido el enunciador? ¿Por qué utilizar voz en off y por qué los personajes no están dotados de voz?</p>	<p>Debía ser una pieza corta, así que si construíamos una historia a partir de la narración de los personajes, la historia sería más extensa que el tiempo que necesitábamos. También era importante que el mensaje fuera claro, de allí la selección de la voz en off, sobre la que podríamos tener más control y que puntualizara la información. De esta manera tendríamos la oportunidad de priorizar en la construcción de varias historias que fueran visualmente fuertes y claras, sin necesidad de dar más contexto que el necesario.</p>	<p>El enunciador está construido con el objetivo de guiar y ofrecer la información pertinente para informar y prevenir. Es un narrador extradiegético, No hace parte del mundo de los protagonistas. Es una especie de locutor de un discurso armado y construido con la estructura de informe. La voz en off es la única voz que se escucha. Los personajes no hablan en sí, solo producen sonidos o en algunas escenas gritos o llantos. Como si se pretendiera que la información dada fuera tan clara que se da un primer plano a esa voz que la voz de los protagonistas no es que no exista, porque las escenas son tan contundentes y conmovedoras y hablan por sí mismas.</p>
<p>¿Cómo se realizó la construcción de la diegésis, símbolos o referencias en el cortometraje?</p>	<p>Toda la información de contexto y de contenido fue recibida a partir de información real, es decir, fuentes documentales directas, víctimas de abuso a causa directa o indirecta del conflicto armado. Hicimos un trabajo muy juicioso de síntesis de la información y priorizamos la construcción de personajes a partir de los grupos poblacionales a los que nos estábamos dirigiendo (población afro, indígena y campesina). A esto le sumamos un imaginario colectivo, en el que creamos situaciones límite y de vulnerabilidad, que propician la aparición de situaciones de abuso reales.</p>	<p>La diegetización es posible ya que a través de la representación encontramos elementos comunes a poblaciones particulares de Colombia. Existen elementos característicos de ciertas poblaciones como los árboles, palmas, las chozas, casas de campo, cultivos. Además de los lugares o entidades pertenecientes a cada instancia del proceso. Aunque no se especifica quienes son los protagonistas de cada uno de los relatos, toda la construcción de los escenarios, los planos y esos ambientes nos invitan a pensar que existen y están basados y reconstruidos a partir de historias reales. Que todo ese mundo desde las situaciones de violencia y lo que transcurrió en el proceso de denuncia y posterior empoderamiento para prevenir a otras personas existió.</p>

<p>¿Cómo se desarrolla la figurativización o representaciones dentro del cortometraje?</p>	<p>Lo más interesante de la animación documental es que posee un componente natural de representación asociado: Todo en la animación es representación, sin importar la técnica. No existe un solo elemento que no se Re-Cree de manera artística e intencional, esto permite comunicar el mensaje pero al mismo tiempo generar una distancia con el espectador de la <i>realidad documental</i>.</p> <p>Desde allí el diseño de los entornos y los personajes buscaban asociar respetuosamente, los contextos donde se suceden las situaciones y los grupos poblacionales involucrados de manera directa en el conflicto narrativo, pero involucrando a personajes que usualmente no son tenidos en cuenta cuando se menciona el tema: Adultos mayores, personas con discapacidad, menores de edad y hombres.</p>	<p>Es evidente el gran trabajo estético del cortometraje. Los personajes en 3D, sus características físicas, que nos ayuda a ubicarlos en una población particular colombiana o una etnia. El cuidado en el detalle de la ropa y peinados según población también nos brinda una información completa de esa representación de los protagonistas. Si bien no es una representación hacia la imitación podemos reconocer el intento por el desarrollo de unos personajes muy bien estructurados física y emocionalmente, ya que incluso es cuidadoso el trabajo de los gestos que nos dan la información y emociones pertinentes de cada suceso y como lo están viviendo.</p> <p>También los detalles en los ambientes, los edificios, letreros.</p>
<p>¿Cómo se construyó la narración o discurso?</p>	<p>Queríamos que la narración quería concentrar una serie de situaciones asociadas que ejemplificaran lo que le sucede a las víctimas del conflicto en contextos de vulnerabilidad. Desde allí partimos, validando con expertos la selección de momentos y situaciones a representar, pero al mismo tiempo buscando un punto de encuentro que nos permitiera una representatividad de contextos, grupos poblacionales y situaciones, que hicieran creíble la narrativa. Pero buscando trascender el trauma y ofrecer, desde la historia, alternativas de solución iniciales a las víctimas</p>	<p>La narración está construida como un discurso informativo y de prevención. La parte visual está ligada a la parte informativa. Es decir, que las historias se adaptan en su temporalidad al discurso manejado. Las historias convergen entre la experiencia frente a esa violencia sexual acompañada de otros factores como desplazamiento, las dificultades presentadas, los traumas, la ayuda que recibieron y como ellos al final hacen parte de ese proceso de prevención para que no se repitan sus historias.</p>
<p>¿Crees que se desarrolle un efecto documental o un pacto de lectura con respecto a la verosimilitud de los hechos presentados y el espectador?</p>	<p>Yo creo que precisamente el error es intentar ver “lo documental” asociándolo con lo real. Las noticias, sobre todo en nuestros países, nos han maleducado frente a la imagen real, porque estamos convencidos que la imágenes que nos muestran diariamente son fiel reflejo de la realidad, cuando en el fondo también obedecen a miradas y/o intereses particulares de los periodistas, anunciantes, dueños de medios, etc., y no significa que esté bien o mal. Significa que siempre existirá un punto de vista detrás de cada imagen.</p> <p>La animación por tal razón y con más argumentos, se despegó de ese carácter documental que mencionas y puede o no traer asociado, porque, como lo explicaba anteriormente, es el sí misma representación y la relación entre todos los elementos representados puede incluso, generar imaginarios alternativos, sin asociación de contextos vistos o conocidos con anterioridad.</p>	<p>Inicialmente como se dijo es un punto de partida en el contrato de lectura los títulos que nos indican que la temática tiene un contenido sensible y hace parte de historias recolectadas y reales. Se lee como un film que nos brinda la información pertinente para saber del tema y conocer los pasos y las instituciones que están a cargo de cada uno de los aspectos físicos, emocionales, jurídicos y legales frente a casos de violencia sexual. Es un tema muy sensible que está muy bien desarrollado y permite conectar con la información y los mini relatos del corto. Se desarrolla un efecto documental ya que ese tinte educativo potencia la certeza de que el enunciador posee la verdad y la expone como documento para el espectador.</p>

Observaciones

En este caso es importante resaltar las palabras de Sergio Mejía en cuanto a que como actante realizador sus intenciones no fueron crear una producción bajo la rúbrica documental animado y reconoce la posterioridad del concepto aunque tenga toda una tendencia a ello. Menciona que las clasificaciones vinieron después, un poco como lo que buscamos en todo este ejercicio investigativo ya que hemos venido evidenciando que bajo el concepto como tal y claro no han sido construidas las producciones a pesar de sus tendencias documentales y la utilización de la animación pero nuestro objetivo es volver a esas producciones y realizar un tipo de acercamiento organizacional desde el concepto documental animado o animación documental desde mi posición como actante lectora. El actante realizador menciona algo bastante particular y es que desde su posición cree que dicho efecto documentalizante puede darse o no pero no está relacionado directamente con un hecho de realidad y qué ese pacto de lectura puede darse aun sin tener experiencia con el contexto representado.

FICHA DE ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL ANIMADO BAJO EL MODO DOCUMENTALIZANTE

Nombre	Autor	Año	Técnica	Temática	Sinopsis	Tipología según Paul Wells	Función de la animación en el documental animado	Según el actante realizador es D.A O A.D (Información de pro imágenes)	Según el actante lector tiene tendencia D.A O A.D o aporta a su construcción
Violeta 	José Alejandro Riaño	20	Animación 2 D		Cortometraje de 7 minutos de duración. Es una manta de recuerdos real que es la manifestación física de mil mujeres víctimas de la tiranía y la indiferencia del conflicto armado. Es un documental animado definido así por su director.	Es contundente que las formas irregulares de los personajes no son impedimento para identificar que son unas víctimas del conflicto, al contrario nos ofrece una perspectiva surrealista y otra manera de ver su historia a través de formas. Colores y nombres ficticios, para esconder su identidad. Además de dar potencia la voz en off que se utiliza para el relato documental.	Evocativo En este cortometraje puede oscilar dos funciones: la no sustitutiva y la evocativa. La primera porque utiliza material de no ficción para dar soporte al relato, pero en la técnica, en el trazo creo que está su mayor peso por tanto la categorizo en la función evocativa, pues es demasiado conmovedor como a través de las líneas y los colores podemos ir acompañando el recordar de los personajes implicados.		
Operaciones del modo documental según Roger Odín		Producción de sentido según Actante Realizador VER ANEXO 03				Producción de sentido según Actante Lector			
¿Cómo actante realizador del largometraje "Violeta" consideras que tu intención de sentido fue crearlo y ubicarlo dentro del marco		"Hola pues primero gracias por tener en cuenta el corto, este es un corto que ya se hizo en el 2009 si no estoy mal y pues para la pregunta número uno en ese momento este cortometraje fue una iniciativa del Cedhul que es el centro de derechos humanos y litigio internacional aquí en Bogotá.				Este cortometraje es capaz de mover muchas fibras, por las temáticas abordadas. Tratar esas historias no es fácil, el tratamiento narrativo y estético es complejo. La animación conserva una estética particular, que permite crear su propio mundo sobre todo enfocándose en los personajes y sus sentimientos. En un			

<p>del documental animado o animación documental o por lo menos con alguna tendencia hacia estos campos desde el inicio?</p>	<p>Y sí digamos que lo que buscaba era documentar el caso específico de una mujer que sufrió maltrato por parte de los tres protagonistas digamos de ese momento del conflicto armado colombiano, tanto el gobierno como las fuerzas paramilitares y la fuerza de la guerrilla. y el cedhul lo que hacía hasta ese momento era tener esa documentaciones registro de la investigación del caso, se formalizaba digamos en unos textos, en unos libros que quedaban allá en su documentación. Pero entonces ehmm Viviana, ahora se me escapa el nombre, el apellido perdón, Viviana pero bueno se me olvida ahorita pero está en los créditos de la película,ehm tenía la idea de que eso no se quedara ahí, porque eso lo leen algunos que de hecho ya estarían empapados del caso, se quedan como en funcionarios y tramitologías, pero no se daba a conocer el caso como tal. Ella tuvo la iniciativa, Viviana Bohórquez, sino estoy mal, bueno ahorita te confirmo el apellido. De hacer a través de una película, y en ese momento yo había hecho otro cortico animado para una exposición itinerante que estaba pues en ese momento como aquí en Bogotá. Entonces ella vio la animación, le gusto el estilo que yo trabajaba y nos conocimos y me planteo lo de hacer violeta, como esa traducción del caso , como algo que se pudiera difundir y quedara ahí plasmado y lo pudieran ver muchas más personas ,entonces digamos que la intención si era documentar el caso, si tenía esa intención documental, que es lo que hace la esencia de una película de documentación y ficción ,si tenía la intención de ser un documental animado o realmente n el momento ni siquiera se pensó ay cómo voy a hacer un documental animado”</p>	<p>contexto como el colombiano donde resulta más digerible, identificarse a través de la animación con estas producciones con contenidos demasiado complejos. Con la introducción de crédito inicial nos introducimos a un espacio documental basada en hechos reales propiciado por instituciones estatales involucradas en los temas de conflicto no invita a un modo de lectura. Por la narrativa, la estética, y el efecto causado en mí como actante lectora lo ubico como documental animado.</p>
<p>¿Cómo se pensó la construcción el enunciador?</p>	<p>“Bueno, no sé si entendí bien, por lo que yo entiendo en este caso ehm digamos el enunciador real es el cedhul y está construido en el cortometraje a través de una voz en off, que cuenta la historia, si no sé si voy bien si no me corriges y te cuento. Hay una narradora que cuenta la historia de violeta que es realmente digamos el texto que ella, que ella dice, pues tuvo que trabajar la redacción para construirla pues con base en un guion literario, sí? Pero todo lo que esta narradora dice en el cortometraje es en si el informe del cedhul, la manera como se interpreta lo que ella dice a través de la imagen es lo que se construyó, a través de</p>	<p>El primer enunciado del crédito es:” una historia de la vida real” lo anticipa o predispone al actante lector a ir pensando en lo que se va a presentar no es ficción.</p> <p>El enunciador es una voz en off femenina, que inicia dándonos un contexto, de donde vivía violeta, como era su ambiente, a quienes cuidaba, sus hijas.</p> <p>La voz es contundente, no titubea, y narra la historia como una narración llena de altibajos y picos emocionales, y desgarradoras. Sin embargo, se siente una artificialidad en la voz, tal vez por la manera en que está construido ese guion. A</p>

	<p>la metáfora visual y la metáfora narrativa, como la historia de violeta o el viaje de violeta en sí. Entonces digamos que si hubo un especial cuidado en el texto de la narradora porque insisto es el informe como tal. Y habíamos momentos como por ejemplo como cuando se denuncia el estado, se hacen como, no sé afirmaciones que eran delicadas también para ese informe, pues que si tiene como un tratamiento muy cómo decirlo como de construcción del mensaje entre líneas, sí? No podía y no quería tampoco ser el cedul y las investigadoras del caso, convertir el caso de violeta en en en , otra cosa, era más el interés plasmar , los acontecimientos que ocurrieron con ella, más que una denuncia formal, eso se hizo aparte ,habían otros procesos en ese ,para ese caso. si? pues como tú ya viste la película ,pues porque es en sí un documental animado pero es trabajado a través de la metáfora ,si no exhibe datos, si algunos datos reales precisos ,pero bueno, pues creo que es obvio y claro que la metáfora o el discurso de ficción que se usa para contar el caso”</p>	<p>pesar de tener y contar todos los detalles de la historia, pareciera un narrador ficcional, un narrador ajeno a la situación real contada o por lo menos un narrador extradiegetico.No siento conexión con el enunciador, si no con los personajes además que le da un potencial de veracidad las instituciones relacionadas a la construcción de este cortometraje.</p> <p>Tal vez la primera frase al inicio del cortometraje ayuda a disminuir esa impresión de ficción con respecto al enunciador, que aunque relate detalles pero tal vez con voz de cuento, aun relata hechos reales.</p> <p>Por otro lado, los sonidos (voces) que se escuchan de las amarillas en cambio sí producen zozobra, angustia, además de la excelente musicalización para ir generando las emociones correspondientes, en cada momento de la historia.</p> <p>La sensación de distancia entre actante lector y enunciador, se hace más evidente cuando aparece la frases: “ la impunidad reina en Colombia frente a la violencia sexual y las desapariciones forzadas ha convertido en las mujeres víctimas ocultas del conflicto armado.</p> <p>Si bien el mensaje es contundente frente a la información y denuncia, el tono me aleja de pensar que es un enunciador real. Son hecho y datos reales pero contados por alguien ajeno que no genera cercanía o empatía. Suenan ciertas escenas a cuento y en esos anuncios un noticiero, y allí incluso se pierde ese hilo aunque novelesco del relato, por lo menos tiene un ritmo más constante.</p>
<p>¿Cómo se realizó la construcción de la diegésis, símbolos o referencias en el cortometraje?</p>	<p>Bueno, los mundos creados en violeta, digamos que tienen dos, como que se entienden dos dimensiones ahí, como te decía antes todo creado desde la metáfora visual. Por un lado, están los personajes como tal, violeta pues no se llama violeta, y las amarillas, las amarillas son las hijas de esta persona que sufrió este maltrato y son las niñas que fueron violadas y , secuestradas por presuntamente estados ehm paramilitares, pero ehm, a ver , digamos que la simbología de los colores y de los personajes como el tío naranja y demás ,es violeta ,naranja, las amarillas, son los personajes principales, ehm está basado en el caso mismo ya que las niñas de ella, esta mujer... (pero esto no se puede decir ahí en ningún informe por fa , sea es solo para ti.....)</p> <p>Se comienza a construir los personajes en base a los colores, entonces digamos que a través de, de cómo decir hmm , no sé no me quiero extender demasiado en esto porque mejor dicho aquí me quedo, si se</p>	<p>Existen elementos simbólicos como cuando Violeta busca a la justicia, así como la relación de la altura que es exagerada. Como si fuera una hipérbole de los niveles de poder y de cuan abajo están bajo ellos solicitando apoyo que será tal vez negado.</p> <p>La denuncia devela el nivel de superioridad y la frialdad antes los casos de abuso, además de tener el signo pesos sobre su cabeza, como símbolo. su forma irregular como si se despersonificara de lo humano.</p> <p>Desde mi punto de actor lector, es claro que, la manta es una metáfora de cómo va tejiendo su dolor, a la espera de noticias y es como una manera catártica de exorcizar el dolor y la incertidumbre.</p> <p>Además el tamaño que va cobrando no sabía decir si es paralelo al crecimiento de su dolor o impotencia, para violeta, o reflejo y símbolo para ser difundido</p>

	<p>usaron paralelismos de la psicología del color para construir los personajes como con base en esa descripción y además pues mantener las identidades ocultas de los participantes. Luego está en los sin sombra que era también como llamaban a la güerilla y a los paramilitares en algunos pueblos, está el estado, están las mujeres sabias, que vendrían a ser el cedul, o sea ese mundo de ficción que se construye están... pues son representaciones pequeñas de las cosas grandes...</p> <p>Bueno, como te decía, digamos que la construcción del universo se basa o se usa la metáfora visual, para los diferentes planetas, que visita violeta, que son no solo diferentes pueblos o momentos de su viaje, cuando fue al gobierno, cuando fue a cierto pueblo al otro pueblo, ehm en los personajes los colores y los... y también las ganas de volar digamos eso que los personajes pasan volando entonces también, es una metáfora de todos los esfuerzos que tenían que hacer para desplazarse ,realmente eso fue una aventura, de ella de muchos años ,una aventura, una desgracia realmente, en la que realmente recorrió varios pueblos, y varios lugares, y varios momentos también, entonces por ejemplo el juicio, o el personaje este que representa, al estado que es lento pesado, entonces es como una babosa, digamos que ahí está involucrado, pues la metáfora, que es donde yo pienso se debe, pues se aprovecha, la animación en un documental, si si se documenta de manera directa y se retracta solamente usando la estética animada cualquiera que sea la técnica detrás de eso, 3 d o 2d ,pero no se aprovecha la metáfora, yo siento que hay un, ahí hay un quiebre como... o sea la animación no es para hacer algo atractivo, si no para para aprovechar eso, y perdón que lo diga tantas veces pero la metáfora visual. Entonces algo que pareciera metafórico, que es la manta de recuerdos, no lo es. Eso es realmente una colcha, de retazos de recuerdos, que hicieron las mujeres, que allá fue encontrando su camino que también tenían o estaban en situación de maltrato, y porque la habían secuestrado, les habían matado gente en fin...entonces ella identificándose con ellas, empezó cada una a hacer un retazo y los fueron cosiendo, y y eso es una colcha que existe que es real, que obviamente no está , o sea o sale en ningún noticiero ni nunca salió, pero eso ocupa una cuadra, es un edredón pues, de una cuadra de largo y se hacían muchas manifestaciones, y marchas con ella, hasta que obviamente el mismo gobierno fue el que la mandó a callar, no? Entonces bueno en fin...entonces pues si eso, tanto los personajes como los espacios y los y los ...como decirlo mmm ehm</p>	<p>hacia otros pueblos, como si esa manta fuera un llamado para contra, sobrepasar y hacer valer sus derechos.</p> <p>Violeta expresaba que jamás iba a dejar de tejer, no se dejó intimidar y las formas que la rodeaban las sabía sortear.</p> <p>Si bien cada escena no son extensos los ambientes, nos permiten ubicar geográficamente algunos espacios o lugares .Además de hacer de cada lugar un mundo, un planeta metafóricamente.</p> <p>Los sonios sincronizados nos permiten también estar en relación con los lugares de los sucesos, y la forma de los cuerpos nos permite evidenciar el peso de las situaciones y como se ha transformado de esa altura del principio de violeta.</p> <p>Adicional la representación de la babosa lenta, como si la representación del estado fuera es un insecto lejos de lo humano y lenta en los procesos.</p>
--	--	---

	<p>si los espacios no físicos, los escenarios y también los niveles en que se mueve violeta, si empieza en la tierra, luego en el mar, luego en el aire, son representaciones metafóricas, del viaje de ella, y pues obviamente de pueblos colombianos, del senado, de cosas así, del cedhul, pues como esa , como ese ente que quiere ayudarla pero también se vuelve al mismo tiempo como ehm difuso como de aire, si entonces ellos mismos se reconocen como un ente que tienen una formación para ayudarla pero que no pero que finalmente no tiene herramientas, entonces es esta atacado, si? Es la sabiduría que que no solo es casi inalcanzable si no que también es inútil, digámoslo así, y se auto reconoce como inútil como que su cobija y su ... lo que ellos pueden hacer realmente pues no alivia realmente el dolor que ella tiene, entonces cuando ella realmente se entera si hay un brazo de parte de los informantes y del cedhul o de las mujeres sabias, pero de todas formas el estado de violeta se empeora, digámoslo así para no usar términos raros, entonces, si ya perdón, todo es una metáfora visual, se usan arquitecturas colombianas y latinoamericanas para digamos simplificar a través de las formas de representación de edificios, y todo eso y todo está desde la simplificación de formas, se ha trabajado ,la simplificación de las diferentes , no sé cómo decirlo, arquitecturas y características que tenían los lugares que ella recorrió.</p>	
<p>¿Cómo se desarrolla la figurativización o representaciones dentro del cortometraje?</p>	<p>Hola, hola, pues en esta pregunta creo que ya he dicho varias cosas antes, solo no sé si decir, pues eso como puntualmente las ciudades eran planetas y la arquitectura usada en esos, en esos planetas que eran necesario como el senado o la casa de ella pues en el caso de la casa y los pueblos tienen elementos coloniales como las tejas, los balcones, ehm ,como te decía se trabajó desde la simplificación entonces pues si se buscaba un reconocimiento de la arquitectura latinoamericana pero tampoco era algo imperativo ya que se quería universalizar también en la historia de ella ,aunque estaba enmarcada en el conflicto armado colombiano entonces eso en cuanto a la arquitectura digamos que todas esas simplificaciones sutiles y también estaban apoyadas de lo figurativo en la formas geométricas entonces eso se buscaba , de por si la simplificación de todo. Ehm luego esa figurativización de las cosas más... no sé cómo personajes por ejm violeta tiene, busca como exaltar lo maternal , la naturaleza inocente y pura de este personaje, en el inicio</p>	<p>Los personajes en Violeta no tienen una representación o una intención de ser representación de la realidad o imitativa. Ningún personaje, ni violeta, las amarillas, los lilas, el tío naranja ni los sin sombra tienen una definición en su forma que haga parte de algo reconocible al mundo tangible. Son representaciones particulares especialmente diseñadas y pensadas para la historia y crear su propio mundo.</p> <p>A través de la animación se busca experimentar con formas irregulares, como si de alguna manera se le diera peso al relato y no se pretendiera que se hallara una relación con las personas involucradas. Por eso creo que la figurativización está enfocada en utilizar la metáfora visual como herramienta para crear unos personajes que se puedan identificar a una situación y no a los protagonistas reales. La animación funciona como no sustitutiva para resaltar los hechos presentados pero en las líneas difuminar las identidades.</p>




	<p>del viaje, ella tiene una flor en la cabeza, que se va marchitando a medida que avanza la historia, y entonces también digamos esa es una figurativización del estado de esperanza que ella tenía en su viaje, que mas es importante...de pronto el, no todo es metafórico, el uso de texturas en acuarela y acrílico en los fondos también buscan resaltar como esa condición orgánica de la historia por decirlo así, y del entorno rural donde se desarrolla, la mayoría,.Ehm nada los árboles y toda la parte ehm eso tiene un nombre pero se me olvido, bueno toda la parte de naturaleza que aparece si perdón que se me fue la paloma son simplificaciones icónicas que incluso rayan en el cliché eran pues no son relevantes para la historia entonces no se usó ningún roble en particular o el breo o algún árbol de acá sino son árboles y ya está. igual arboles nubes caminos todo eso hay algunos momentos donde diferentes pueblos que ella recorre si tiene representaciones como de que buscan es como aclarar las distancias que ya recorrieron, o sea como un planeta es un globo ahí , en el aire otro que es un mundo submarino y cosas de ese estilo que no son , si uno los ve o no los ve ,o sea pues la ve pero si las o sea no son tan importantes, entonces todo eso está en segundo plano lo importante siempre va a ser como las narraciones y la metáfora es no sé si sutil en algunos casos como el caso del gobiernos que es lento pesado es una babosa si quería ser contundente, en otros casos siempre contextualizar la historia.</p>	<p>La experimentación permite encontrar trazos y líneas que dibujen esas situaciones tan crueles atenuadas para ser digeridas por el espectador, y aun así no dejan de ser desgarradoras. De alguna manera las formas reducen el impacto de lo que ya de por si es una situación angustiante, compleja y abrumadora y caótica.</p> <p>Esas líneas difusas dan la sensación de una intermitencia, una fugacidad, de un ir y venir de las formas como si esa fuera la fragilidad del ser de cada una.</p> <p>Incluso podría pensar que la simplicidad de las formas es para dar prioridad y relevancia a los colores que de alguna manera parecen significar algo más. ¿Por qué esos colores y no otros? ¿Qué relación hay entre esos colores y las protagonistas?</p> <p>Los sin sombra parece una manera de de referirse a grupos al margen de la ley que no se explicitan, como una manera de cuidar la información. Es decir, no se dice quiénes son, ni ellos, ni violeta, ni las amarillas...ahí es cuando la animación y su función no substitutiva es una herramienta eficaz.</p>
<p>¿Cómo se construyó la narración o discurso?</p>	<p>Bueno, la narración se construye como te contaba a partir de un informe puntual de un texto bastante...si un texto informativo del caso. Por ejemplo: me acuerdo que empezaba como...nací el tanto de abril de mil novesientos tantos pepita Pérez reporta haber sido abordada por tres sujetos el día tatata si? Como ese tipo de de informe de notaria. Yo tenía esta información, digamos que un primer filtro fue Viviana Bohórquez que hace como la decantación de las ,los eventos que eran importantes como te digo aquí, uno ve la película y primero estuvo en Boyacá ,estuvo en el eje cafetero, luego estuvo... eso no es relevante, sino el hecho de que ella realmente recorrió ciertos momentos, entonces primero el viaje luego la conformación de la colcha de recuerdos, luego la ...bueno... el viajar con la colcha de recuerdos ay como se dice , difusión de la misma, esos eran los momentos claves y algunos datos que me daba el cedhul y a partir de eso yo hago un guion literario que ya digamos busca entrar</p>	

	<p>esto a la narrativa audiovisual, dejando como los puntos más importantes que se construye como el texto en equipo con las chicas, del cedhul de lo que la narradora va a decir y como lo va a decir. Si entonces digamos que una vez que se tiene eso pues contratamos a la locutora que hizo un casting y se seleccionó ,tanto el cedhul como yo seleccionamos a la locutora ,la que mejor se apropiaba del tono que tenía el tono no solo vocal sino discursivo para el corto porque se estaba buscando y se hizo un trabajo con ella de explicarle cual era la idea t ata ta ,un trabajo de locución pues normal, ella también le gustó mucho y luego están como los aportes que esa persona hace a la lectura del discurso que se había redactado entonces esos serian como los estadios principales porque digamos que aquí lo importante que yo creo que si diferencia a violeta de otros posibles proyectos que yo mismo he hecho o que se han hecho acá en documentación en documental de animación o bueno no mentiras eso si suele ocurrir eso ,pero es una característica importante que nacen a partir de un informe, ehm real ,una síntesis ya previa y no una interpretación o una recopilación de datos del director en este caso sino del... sino que es una gente externa que se encargó y que muchos años hizo la recopilación de esos datos para poderlos poner en el corto.</p>	
<p>¿Crees que se desarrolle un efecto documentalizante o un pacto de lectura con respecto a la verosimilitud de los hechos presentados y el espectador?</p>	<p>Bueno pues en el caso de violeta al ser un informe en realidad más que un documental ,creo que si se evidencia a través de textos puntuales y al inicio del informe de la película pues que esos hechos son reales, también se propone una contextualización números de casos y hay un texto ahí que eso que contextualiza define ,entonces si se espera y y en los talleres que se hicieron ,las proyecciones ,en las retroalimentación del publico si hay un reconocimiento del dolor real de casos de mujeres que sufrieron en el en el conflicto armado colombiano como algo, pues como que esto no fue una historia ficticia a pesar de no de ser animado porque yo no creo que eso interfiera realmente con la sensación de o ese reconocimiento de la realidad si no a pesar de de la del llevar del uso de la metáfora visual solo una vez más ,a pesar de ser una mujer que vuela y va entre planeta pues creo que en la mayoría de casos por lo menos de la retroalimentación que se ha tenido pues si queda claro que es una campesina colombiana que viajaba por todo Colombia ,entonces a pesar de esa inclusión de fantasía dentro de la parte visual y narrativa, porque</p>	<p>Es fácil identificar las pautas documentales que nos envuelven en la veracidad de la historia. El contrato de lectura inicia con el primer crédito anunciando que el cortometraje está basado en hechos reales. Hay algunos altibajos en la narración que se pierde el ritmo como lo mencionamos con los anuncios fuertes y declaraciones específicas fuera de la historia, son contundentes, y aunque sentí unos segundos de distanciamiento, sin embargo, el pacto de lectura continúa. El anonimato de los personajes y el diseño particular incluso nos deja entrever que existe unas razones de peso para ocultarlas, por tanto, crece aún más el potencial de la veracidad. La manera inteligente del diseño nos ayuda a comprender esas situaciones tan crueles sin sentir un impacto que no nos permitiera seguir como espectadores sino que está en el límite para un poder terminar el corto. El efecto documentalizante es contundente ya que incluso en la estructura novelesca se sigue manteniendo que son historias reales de personas que existieron.</p>

	<p>los sin sombra el nombre de la guerrilla de los paramilitares , se nombra el estado pero no el gobierno puntual de Álvaro Uribe, cosas así , creo que si queda implícita de una manera clara esperaría yo y pues no es algo que uno pueda como creador pues puntualizar ,sí si se entiende o no se entiende porque eso no tiene sentido uno tiene su propia visión de la película pero según el feedback hecho sí. Ehmm que más con respecto a eso, pues que finalmente no contarte ya no hace parte de la pregunta pero el propósito que tenía este informe esta película se logró, se excedieron las expectativas porque se llevó a colegio en varios talleres en universidades y también en YouTube pues digamos que supero las vistas que se esperaban, entonces sí y pasaron de un informe que iban a leer por mucho 50 personas a una película que pues ha tenido digamos miles ,creo que la última vez iba en 20 mil algo así de visualizaciones que ya es mas allá de que le guste o no ,que sea clara o no, se hizo con un presupuesto reducido así que pues claramente tiene muchos problemas de narrativa, muchos problemas de animación como tal pero creo que si se alcanza a sentir el amor y la intención que estaba detrás de la película entonces todos los involucrados siempre hemos estado como muy orgullosos de ella, entonces bueno espero haberte podido ayudar con esto, si tiene otra pregunta o respondí algo por un lado que no era o lo que sea dime y quedo pendiente.</p>	
<p style="text-align: center;">Observaciones</p> <p>Este cortometraje me permitió poder experimentar la sensación de veracidad a pesar de su manera tan bella y particular de estética y construcción tanto de los personajes como de su diegésis, aunque distancio del enunciador primario, los personajes me conectan con su historia. Mantengo el pacto de lectura además del efecto documentalizante envuelto entre los índices que nos proporcionan el cortometraje y las instituciones involucradas.</p>		



FICHA DE ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL ANIMADO BAJO EL MODO DOCUMENTALIZANTE

Nombre	Autor	Año	Técnica	Temática	Sinopsis	Tipología según Paul Wells	Función de la animación en el documental animado	Según el actante realizador es D.A O A.D (Información de pro imágenes)	Según el actante lector tiene tendencia D.A O A.D o aporta a su construcción
Invasión 	Carlos Montaña	20	Animación Experimental		Cortometraje de 9 minutos de Animación experimental a partir de material fílmico de los años 50 y 60. Por tanto se incluye aquí por la utilización de material de no ficción como base.	Fantastico/posmoderno	No sustitutiva A través del material de no ficción con el que está construido pretende reinterpretar haciendo un corto experimental.		
Operaciones del modo documentalizante según Roger Odin		Producción de sentido según Actante Realizador				Producción de sentido según Actante Lector			

¿Cómo actante realizador del largometraje <i>“Pequeñas voces”</i> consideras que tu intención de sentido fue crearlo y ubicarlo dentro del marco del documental animado o animación documental o por lo menos con alguna tendencia hacia estos campos desde el inicio?		Cuando comencé el proyecto y se dieron los espacios para reclasificar todas esas producciones que de pronto no están categorizadas como documental animado o animación documental .Vi un potencial en este cortometraje para ofrecernos otras maneas de visualizar y comprender los hibrido y construido desde formas experimentales al inicio así lo consideré.
¿Cómo se pensó la construcción el enunciador?		No hay un enunciador marcado. No se muestra una voz que hable o pronuncie palabras, solo algunos sonidos que no dan mucho contexto. Solo aparecen algunas personas que no son notorias, no podríamos reconocer quienes son. No se comprende quien cuenta o narra la historia o por lo menos para mí es difuso.
¿Cómo se realizó la construcción de la diegésis, símbolos o referencias en el cortometraje?		Existen muchos símbolos, y marcas que van yendo y viniendo a lo largo del cortometraje. El mundo construido no se remonta a un lugar específico, solo nos muestra pequeños ambientes diversos. Sin embargo a través de un conteo si nos remonta a una cuenta regresiva como si quisiera mostrarnos un punto de partida de algún suceso.
¿Cómo se desarrolla la figurativización o representaciones dentro del cortometraje?		Se utiliza material pro fílmico por tanto las figuras de personas que aparecen son “reales” pero están en una deconstrucción por las formas que acompañan esas figuras como si construyera a partir de ese material pero a la vez lo difuminara. Adicional muchos rostros son rayados como desapareciendo la identidad del personaje.

<p>¿Cómo se construyó la narración o discurso?</p> <p>¿Crees que se desarrolle un efecto documentalizante o un pacto de lectura con respecto a la verosimilitud de los hechos presentados y el espectador?</p>		<p>No existe una narración clara ni clásica. No hay inicio, nudo y desenlace sino que por la particularidad del corto puede o desde mi punto de vista contener líneas diversas que permiten al actante lector entrar en diferentes momentos, conectarse y desconectarse según lo que se presente le signifique o represente algo. De pronto exista un juego con respecto de las palabras y allí se base la construcción del discurso pero aun no es claro para mí.</p>
<p>Observaciones</p> <p>Lastimosamente Con el realizador Carlos montaña, No se alcanzó a acordar una fecha para que nos diera amablemente su punto de vista como actante realizador del cortometraje experimental “Invasión” Sin embargo, me parece pertinente poner en este recuadro lo poco que pudimos hablar ya que alcanza a exponer que desde su punto de vista como creador su cortometraje no sé basaba en esta categoría de documental animado y menos posmodernos según la tipología.</p> <p>Paola Baquero</p> <p>-Buenas noches Sr. Carlos</p> <p>Mi nombre es Paola Riaño Baquero y soy estudiante de la licenciatura en artes visuales de la universidad pedagógica y me encuentro realizando mi proyecto de grado sobre animación documental. Para dicho proceso me gustaría contar con la opinión de algunas personas del medio que hayan realizado obras audiovisuales o ensayos sobre animación por lo que me interesa si es posible tener la tuya. Me pregunto si estarías dispuesto de responderme algunas preguntas por escrito o por Skype dependiendo de tu tiempo en el transcurso de esta semana o la siguiente. Quedo atenta a tu respuesta. Muchas gracias.</p> <p>Carlos Montaña</p> <p>Hola Paola. ¿Cómo estás? La verdad he realizado animación experimental pero no con énfasis en Documental. No sé si sea el perfil que estás buscando, supongo que buscas más animadores que combinen docu. Supongo que por mi enfoque, podría ser escaso lo que te pueda aportar en tu tema.</p> <p>Carlos Montaña</p> <p>Gracias por tenerme en cuenta</p> <p>Paola Baquero</p> <p>Hola, muy bien, gracias. Pues en mi investigación me he encontrado con muchas cosas que desconocía. Una de ellas es que el documental animado tiene varios tipos. En esos tipos está el subjetivo, imitativo, fantástico y posmoderno. Tu realizaste "Invasión" animación experimental que retoma material pro fílmico y haces unas combinaciones y</p>		

formas tu propia narración. A mi parecer coincidía con el tipo de documental animado de tipo posmoderno que dice lo siguiente: Desafía las maneras ordinarias y cuestiona la existencia de lo real mismo. Sugieren que las imágenes documentales no son una representación auténtica del mundo real y por lo tanto no deben hacer afirmaciones sobre verdad o realidad. Por ello, me interesa hablar sobre tu trabajo.

Carlos Montaña

Está chévere la interpretación, pero *Invasión* jugaba a otros propósitos que se conectaban más con procesos experimentales de ficción y ruptura narrativa, realmente no se proponía ser un documental posmoderno. Las imágenes son películas de ficción antiguas que planteaban mas malformaciones narrativas. El archivo es cinematográfico. Si hubiese sido found footage de material casero familiar, quizás estaría más dentro de ese radar de docu.

Paola Baquero

Pues yo diría que son dos posturas con las que se puede jugar y probar. Creo que el objetivo de la investigación no sólo es encontrar algo que confirme la primera hipótesis, sino que es válido también decir me encontré con esto y lo otro .En mi trabajo busco que de cada tipo de documental animado esté por lo menos algunas palabras sobre las intenciones de cada director y de lo que yo interpreto como espectadora, podría funcionar de ese modo. De pronto pueda concluir que mi hipótesis no era cierta al encasillar en esa categoría tu trabajo, y que aún no hay una obra animada posmoderna en Colombia, también podría ser. Te parece si igual me das tu interpretación?

Carlos Montaña

Vale. Si quieres envíame las preguntas y después te las mando. ¿Te parece?

Paola Baquero

A vale, súper. Te agradezco mucho.

En el caso de este cortometraje como mencioné al inicio del recuadro, lo tomé por la categoría de documental animado y de tipología posmoderna. Sin embargo, al finalizar este proceso me doy cuenta que dicha clasificación no está basada más que en la técnica experimental y por tanto me deje llevar y encasille una producción que como dice el actante realizador simplemente tiene un corte experimental. Tal vez quise buscar una producción que se pudiera comprender como posmoderno, pero después de todo este proceso, cambio la idea en este único cortometraje. En ningún momento sentí algún tipo de conexión o lectura documentalizante. Siempre me fue ajeno, por tanto queda descartado como documental animado o mucho menos en la tipología posmoderna. Tal vez siga en la búsqueda de alguna producción que encaje más con esas rubricas, pero este no es el caso.



REFLEXIONES FINALES

Después de todo el gran recorrido que hemos abarcado, podemos inicialmente concluir la complejidad que implica traer a discusión dos conceptos con unas trayectorias cronológicas, estéticas y teóricas muy amplias, y con horizontes distintos. Todo lo anterior, para realizar un bosquejo teórico de la historicidad de ambos y cómo desde nuestras inquietudes y certezas queríamos empezar a abordarlo para llegar a ese gran concepto tensionante que me ocupa este proyecto: El documental animado.

Es claro que por lo anterior, y la gran cantidad de información y autores que han construido por décadas las discusiones pertinentes a cada campo, este trabajo solo puede esbozar un ligera parte de todo ello. Sin embargo, tratando de ir delimitando las posturas que podrían tener correspondencia lógica entre ellas para construir un marco de referencia que nos permita conocer y discutir a la vez nuestro objeto de estudio.

Durante el proceso de esta investigación pude realizar un trabajo exploratorio que me permitió darme cuenta que mis percepciones iniciales con las que inicie no eran más que unas apreciaciones un poco prejuiciosas y limitantes que están ligadas a unas ideas primarias en cuanto la construcción histórica y como se ha desarrollado cada concepto, por tanto las tensiones iniciales se fueron desvaneciendo y pude comprender que en su proceso estructural, se han modificado ampliamente que pueden existir relaciones híbridas tanto técnicas como discursivas que son posibles en el audiovisual, y en el caso más específico, la construcción del documental animado.

El documental animado o animación documental se sigue construyendo y por consiguiente desconocemos en un gran porcentaje, todas aquellas teorías que nos permitirían comprender mejor qué es, cómo funciona, qué estructuras y funciones tiene. Como es un concepto que sigue creciendo y mutando es lógico pensar que estamos comprendiendo apenas sus inicios y estructuraciones como una nueva institución.

Por lo anterior, es fácil reconocer que aunque en la práctica y en los discursos de algunos realizadores en el medio de la animación colombiana, se vayan dando luces de lo que consideran documental animado y se sugiera que es una posibilidad técnica y temática dentro de las producciones animadas colombianas; el vacío teórico local es bastante amplio respecto al tema. La animación en Colombia cuenta con personas interesadas en crear discusiones y discurso, teorizar e ir construyendo al relato de la historia de la animación, pero aún sigue en proceso con estas nuevas tendencias que faltan ser abordadas. Desde mi investigación pretendo generar los cimientos que sirvan de soporte para la discusión y construcción del documental animado desde la parte académica dando una removidada a toda la cronología de producciones que ya están, y que tal vez puedan mirarse bajo otras lupas y profundizarlas. Si bien es cierto que muchos realizadores están hablando sobre el documental animado y mucho más en la última década falta por centrar en textos públicos todas las experiencias de creación al respecto.

Desde las artes visuales se presenta ese campo que posibilita generar esas inquietudes y discusiones frente a los fenómenos visuales y de la cultura audiovisual, ofreciendo espacio para la reflexión y construcción de marcos teóricos alrededor.

Desde el campo pedagógico se genera un gran camino para incentivar a la comprensión de fenómenos de la cultura visual, a no sólo ser consumidos, sino reflexionados desde sus marcos de referencia y si no son tan claros a plantearse cómo construirlos. Incluso de cómo estas nuevas producciones pueden ser fuentes o herramientas para el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula, resaltando el papel de la animación por ejemplo en su manera de abordar temáticas complejas.

Dentro del campo de la educación artística visual es pertinente mencionar cómo se construye ese haz de determinaciones y el bagaje cultural que permite y permea nuestras percepciones sobre los fenómenos visuales tal cual como lo experimenté como espectadora y cambio en el transcurso de este proceso y ahora como actante lectora tengo una visión más amplia que me permite leerlos de una manera menos segmentada y más abierta.

Por lo anterior, desde mi postura creo relevante que así como el tener conocimiento a través de este proceso me permitió cambiar de percepción y dichas tensiones ya no son tan evidentes y puedo leer las producciones de otra manera es posible que al acercarse a las personas a estos conceptos dentro del campo artístico también les permita reinventar su mirada frente a este fenómeno u otros.

Como estudiante y futura docente de Licenciatura en artes visuales todo este proceso me ha permitido enriquecer la información que debo cargar como una maleta de conocimientos hablando metafóricamente y que me deja como reflexión que siempre la actualización es fundamental para ir construyendo mi conocimiento y enseñar.

La semiopragmática como teoría del cine nos aporta una visión más amplia y compleja de cómo abordar esos lazos de comunicación entre las partes, y cómo no se encasilla en una manera lineal de enviar el mensaje, sino que tiene múltiples opciones de lectura según su posición y son válidas en la construcción de sentido.

Desde la postura anterior, es fructífero ver como en este ejercicio investigativo se hallan teorías que permiten cambiar nuestros conocimientos más básicos porque siempre se están renovando y cambiando los paradigmas de cómo comprendemos los elementos básicos de la comunicación como algo no lineal sino simultáneo en el proceso de lectura y construcción de sentido.

Encontrar un concepto como el efecto documentalizante, que permita explicar esas sensaciones de empatía, afinidad y veracidad desde la posición de espectadora frente a un film, es gratificante ya que permite dar un marco y peso teórico a situaciones que no podía comprender antes de iniciar este proyecto.

El efecto documentalizante no es directamente solo parte del mundo documental, sino un efecto de sentido y relación frente a la capacidad de comprender y estructurar lazos de veracidad frente al film independientemente de la institución a la que pertenezca.

El efecto documental no se genera solo por empatía con los hechos narrados, es decir, no es necesario tener la información o vivencias cercanas para construir esa relación de lectura, depende es de la construcción del discurso del film.

Por las razones anteriores, el efecto documental puede navegar fácilmente entre cada una de las tipologías o funciones del documental animado. Cada tipología se construye y narra de distintas maneras sin perder en gran porcentaje el efecto documental.

El documental es un conjunto complejo que aborda y se desborda desde la perspectiva que se mire, pero que puede construirse y reconstruirse y así incluir nuevas formas narrativas.

El audiovisual siempre está en constante cambio y por tanto alimentado de otros discursos, tecnologías y estéticas que pueden seguir surgiendo hibridaciones que aún no creamos posibles.

En Colombia existen tendencias temáticas en la producción de animación. Por lo que se puede ir vislumbrando una línea propia de construcción de animación con relación a otros países. Poco a poco ha ido edificando su propio rumbo, técnico, estético y discursivo con relación a las particularidades del contexto mismo.

Bibliografía

- Acosta, J. (2010). *Películas claves del cine de animación*. Grupo Robin Book.
- Andrade, O. (s.f.). Animación y fantasía :el futuro del cine colombiano.Documental vs fantasía. En C. e. Cogua, *Estudios sobre animación en Colombia.Acrobacias en la línea de tiempo* (págs. 35-55).
- Aprea, G. (2011). *Los documentales y noción de dispositivo*. Obtenido de <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/710/Los%20documentales%20y%20la%20noci%C3%B3n%20de%20dispositivo.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Arce, R., & Sánchez, C. &. (2013). *La animación en Colombia hasta finales de los años 80*. Bogotá.
- Baiz Quevedo, F. (2001). EL PERSONAJE A LA LUZ DE LA SEMIOPRAGMÁTICA. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 17.
- Barrera, s. (2021). *Reflexiones para la enseñanza profesional de animación en Bogotá, una mirada desde la educación artística visual y la animación experimental*. Tesis, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. Obtenido de <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/16520/Reflexiones%20para%20la%20ense%C3%B1anza.pdf?sequence=1>
- Burgos R, A., & Mayor I, J. (2012). *PROCESOS DE HIBRIDACIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL*. Artículo, Universidad de Murcia, España. Obtenido de https://www.academia.edu/38358284/PROCESOS_DE_HIBRIDACION_EN_EL_CINE_DOCUMENTAL.pdf
- Burgos, A. (2015). *Ficciones constructoras de realidad, el cine de animación documental*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia. Obtenido de recuperada de <https://www.tdx.cat/handle/10803/336682>,
- Clauso García, A. (s.f.). Análisis documental: el análisis formal.
- Colombia, S. (Productor). (2014). *Conversatorio de animación* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=cooVRZ3F_hg
- cuadernos de cine colombiano: animación en Colombia: una historia en movimiento* . (2014).
- Dobson, T. (1999). *Screening the past*. Obtenido de McClaren and Grierson: Intersections: <http://www.screeningthepast.com/issue-7-first-release/mclaren-and-grierson-intersections/>
- Eisenstein, S. (1942). *El sentido del cine*.
- filmaffinity*. (s.f.). Obtenido de <https://www.filmaffinity.com/co/film958334.html>
- Honnes, A. (2011). *Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary*. University of Surrey, Guildford, Reino Unido. Obtenido de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1746847711417954>

- Iñesta, J. (06 de 10 de 2018). Director considera "cliché" que animación sea un género de cine. (Notimex, Entrevistador)
- Martínez Salanova Sánchez, E. (s.f.). *Portal de la educomunicación* . Obtenido de La búsqueda de la realidad en el documental:
<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/documentrealidad.htm>
- Martínez, L. (2016). *Departamento de Extensión Académica de la Cineteca Nacional*. Obtenido de https://www.cinetecanacional.net/docs/extension_academica/93.pdf
- Martínez, M. (s.f.). LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA (SÍNTESIS CONCEPTUAL). *REVISTA IIPSI, VOL. 9 - Nº 1 - 2006*, 123 - 146. Obtenido de https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/investigacion_psicologia/v09_n1/pdf/a09v9n1.pdf
- McCay, d. W. (1918). *The Sinking of the Lusitania* .
- Memoria del Mundo*. (2009). Obtenido de Vecinos, película animada, dirigida y producida por Norman McLaren en 1952: <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-6/neighbours-animated-directed-and-produced-by-norman-mclaren-in-1952/>
- Nichols, B. (1996). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Odín, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *En IRIS, Vol. 1, n° 1*, 67-82.
- Odín, R. (1994). Problemas del modo documentalizante. *Archivos de la filmoteca*, 17, 67-75.
- Odín, R. (1998). Por una semiopragmática del cine. *Objeto visual*(5), 117-132.
- Odín, R. (2000). *De la fiction (Arts et cinéma) (French Edition)*.
- Patrick, E. (2004). Representando la realidad: diseño estructural / conceptual en no ficción. *Revista Animac* .
- Paz Rebollo, M. A. (2008). Documental y realidad: tres ejemplos de una relación variable. *Dialnet*, 149-162. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3165402>
- Rivera, R., & Brakke, A. P. (2011). Cine en la era digital. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 285-288 .
- Sofian, S. (2005). The Truth in Pictures. *Retrieved from FpsMagazine*. Obtenido de <http://www.fpsmagazine.com/mag/2005/03/fps200503hi.pdf>
- Vidal, A. (2011). Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI. *El ojo que piensa.Revista de cine iberoamericano*. Obtenido de <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/65>

ANEXOS

ANEXO 01 Transcripción entrevista Oscar Andrade

ANEXO 02 Audio compilado de la entrevista Oscar Andrade

ANEXO 03 Transcripción entrevista José Alejandro Riaño

ANEXO 04 Audio compilado de la entrevista José Alejandro Riaño

ANEXO 05 Entrevista a Sergio Mejía