

Aproximaciones al análisis de las obras documentales audiovisuales de la
Facultad de Comunicación Social de la Funlam: un estudio interdisciplinario sobre
el documental audiovisual desde la estética, el arte, la semiótica y la narrativa

Por:

Paolo Villalba Storti
Ancizar Vargas León
Rafael Vargas Cano
Jader Cartagena Martínez

Asesora:

Patricia Elena Ramírez Arboleda

Fundación Universitaria Luis Amigó
Facultad de Comunicación Social
Medellín
2006

Nota de aceptación

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

TABLA DE CONTENIDO

1. Portada.....	P.1
2. Nota de aceptación.....	P.2
3. Tabla de contenido.....	P.3
4. Glosario.....	P.5
5. Introducción.....	P.11
6. Objeto de estudio.....	P.12
7. Planteamiento del problema.....	P.12
7.1 Descripción y preguntas de investigación.....	P.13
7.2 Justificación.....	P.14
7.3 Objetivos	
7.3.1 Generales.....	P.15
7.3.2 Específicos.....	P.15
8. Consolidación teórica.....	P.16
8.1 La teoría del cine como componente interdisciplinario	
Teorías estéticas.....	P.17
8.2 Teorías artísticas.....	P.30
8.3 Teorías semióticas.....	P.37
8.4 Teorías narrativas.....	P.47
9. Consolidación metodológica	
9.1 Enfoque, método y tipo de investigación.....	P.58
9.2 Tratamiento de las fuentes.....	P.60
9.3 Técnicas de investigación.....	P.61
9.4 Fases del proyecto.....	P.64
10. Hallazgos y análisis de la información a partir de la sistematización de las obras documentales audiovisuales.....	P.67
Fase argumentativa	
10.1 Aproximación al campo de la estética	P.68
10.2 Aproximación al campo del arte	P.81

10.3 Aproximación al campo de la semiótica	P.90
10.4 Aproximación al campo de la narrativa	P.103
10.5 Fase interpretativa.....	P.111
11. Conclusiones.....	P.128
12. Bibliografía.....	P.130
13. Anexos.....	P.133

GLOSARIO

* **Animación:** es dar vida a personajes a través de programas especializados en animación bidimensional o tridimensional. Su uso en documentales cada día es más fuerte.

* **Concepto:** es el desarrollo de una idea desde lo gráfico y su posterior puesta en escena.

* **Crónica:** género que más se produce en la televisión informativa y suele confundirse con el reportaje corto e incluso con la noticia. La crónica no es un relato puro. Es una exposición valorativa de hechos, según Cebrián Herreros.

La técnica de construir una crónica de televisión difiere de la del reportaje, además de su extensión que suele ser inferior a los tres minutos; el periodista se enfrenta a la información sin ningún guión previo, sin esquema, sin ninguna planificación, sólo captando con imágenes y con datos escritos u orales la realidad que están contemplando. Una vez finalizada la filmación y recogidos todos los datos, los periodistas deben realizar un esquema de lo que quieren contar y en qué orden lo van hacer, comprobando que tiene grabados todos los planos que precisan para codificar correctamente la información y si no es así, es preciso tratar de grabarlos antes de abandonar el escenario de la acción.

Para confeccionar una buena crónica, los periodistas destacados en el lugar de la acción deben comprobar que las imágenes y el sonido que han grabado estén en condiciones perfectas y no tengan algunos de los defectos insalvables que más tarde les impedirían la correcta codificación del mensaje. Otro tema importante de la crónica, es el sonido ambiente. Todas las imágenes que se graben de un hecho tiene que realizarse con el sonido ambiente correspondiente aunque, luego, a la hora de la edición, se prescindan de él o se utilice sólo el más predominante como

fondo de toda acción. El valor de la crónica de televisión radica no sólo en el texto sino, primordialmente, en las imágenes. Las imágenes tienen que expresar algo nuevo, algo diferente, tienen que ser originales.

***Dadaísmo:** movimiento artístico anárquico del siglo XX que buscaba exaltar la supremacía de lo irracional e ilógico dentro de sus producciones visuales; se les atribuye el desarrollo de la técnica del collage, inventada por los cubistas, y el fotomontaje.

* **Documental:** producto cinematográfico puro, perteneciente al género periodístico del reportaje, que, al llegar a la televisión, adopta otras técnicas de rodaje y planificación, debido sobre todo al tamaño de la pantalla y a la proximidad del espectador con la misma. Su tiempo de duración ideal en pantalla suele ser de media hora; además es casi el tiempo máximo que se puede mantener la atención de los espectadores sobre un tema concreto.

Desde los indicios de la cinematografía, el documental se centraba en temas de naturaleza o urbanismo por la gran riqueza cromática que ofrecen, {además que desde su estructura de montaje} permiten enlazar planos y secuencias teniendo en cuenta más el lenguaje de la imagen y el ritmo cinematográfico que la codificación de un mensaje completo. Se trataba más de una labor estética que informativa.

La transición del trabajo cinematográfico al programa de televisión se puede ilustrar mejor si seguimos el trabajo de la denominada *escuela británica*, a pesar de que sus dos grandes figuras sean escocesas, representada por John Grierson en los años cuarenta y diez años más tarde Lindsay Anderson. Su estilo se puede definir así: *describir mejor que mostrar*. Los actuales documentales de televisión son mensajes perfectamente codificados {en los cuales} los elementos visuales y

sonoros tienen como fin facilitar la interpretación o decodificación de un mensaje puramente informativo.

La labor de un buen documental informativo de televisión es la labor de varios meses de trabajo. En primer lugar se escribe un preguión que contiene todos los elementos que van a intervenir en la codificación del mensaje. El mensaje de los documentales actuales está contenido siempre dentro de un relato.

El documental debe seguir una línea argumental de un ser vivo en particular al que se le van añadiendo elementos hasta completar un todo. Se puede mostrar todo un valle de Extremadura, a través de las andanzas de una cigüeña y sus polluelos.

La realización del preguión puede llevar varios meses y tras su aprobación viene la visita a los lugares donde se va a filmar el documental. Comprobar con que elementos físicos y visuales se podrá contar a la hora del rodaje. Tras el viaje de localización de exteriores, uno vuelve a la mesa de trabajo, comprueba las fotografías de los lugares visitados (punto de vista de la cámara cinematográfica o de video), redacta un segundo guión y confecciona un *story board*.

Seguidamente, tras el rodaje del documental y la grabación de todos los sonidos ambiente necesarios, viene la labor de posproducción. Se inicia con la proyección de todo el material rodado y su separación por planos. Repaso del *story board* y redacción de un tercer guión definitivo. Se inicia el montaje secuencia por secuencia y se va comprobando que la codificación visual es la correcta de acuerdo con el mensaje que se quiere transmitir. No vale eso de *luego lo arreglamos con el texto*. Nunca se arregla así, al contrario, se añaden todavía más ruido a la codificación del mensaje.

Finalizando el montaje de la imagen se produce a añadirle el sonido ambiente y se redacta el texto definitivo que acompañara a la imagen. Se realizan los últimos

ajustes técnicos de montaje y se produce al corte de negativo y a la sonorización, y sólo tras este proceso el documental queda completo.

***Dogma 95:** género cinematográfico que utiliza la cámara en mano única y exclusivamente dentro de toda la filmación.

* **Diseño Gráfico:** disciplina que desarrolla la programación, coordinación y ambientación de objetos gráficos como imágenes, ilustraciones, gráficos y texto estáticos o en movimiento, con el fin de crear estructuras visuales que sean decodificadas por una audiencia.

* **Expresionismo:** corriente del arte que se encarga de ilustrar momentos a partir de lo cotidiano y la expresión del cuerpo, gesticulación y situaciones que crean contextos a partir de la misma obra.

* **Funcionalismo:** parte primordial del diseño que se encarga de la teoría de la función, que contextualiza el uso de los objetos gráficos en un contexto. Es decir, el uso de los objetos desde su apropiación hasta la presencia en un espacio visual.

* **Futurismo:** movimiento artístico de comienzos del siglo XX que rechazó la estética del arte tradicional, ilustrando los avatares modernos de la vida contemporánea a partir de la aparición de la máquina y el movimiento.

***Paneo:** movimiento de la cámara sobre su mismo eje de izquierda a derecha.

* **Performance:** práctica artística que consiste en representar ante una audiencia y en directo una obra de arte. Se incluyen diferentes tipos de expresiones tales como la danza, la música, el teatro y el cine, entre otros.

***Plano:** es la unidad fílmica que compone a una imagen en su totalidad.

***Significado:** unidad de análisis del signo fílmico.

***Signos descolgados:** signos fílmicos que se distancian de su contenido intelectual, por lo cual la relación análoga entre significante y significado es lejana y ambigua.

***Surrealismo:** movimiento artístico basado en el automatismo psíquico puro, el cual intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética. Se les atribuye la invención de técnicas como el frotage, el cadáver exquisito y la rayografía.

***Tild Up / Down:** movimiento de la cámara sobre su mismo eje de arriba hacia abajo.

***Travelling:** dentro de la movilidad de los planos, es una cámara fija que se desplaza sobre un móvil en el cual está ubicada. Puede estar montada sobre rieles o ruedas neumáticas.

***Travelling en movimiento:** toma que registra un paisaje desde un tren en marcha, automóvil o teleférico.

***Travelling lateral:** acorde con el desplazamiento de los actores.

Travelling circular: efectuado entre personas inmóviles ubicadas en un lugar. La cámara capta el comportamiento de los personajes del drama.

***Zonas concéntricas:** núcleo más utilizado dentro del desarrollo de la retórica de los signos, los cuales gozan de un concepto universal con respecto a su significado dentro de una producción audiovisual. Es decir, signos tradicionales y universales.

***Zonas periféricas:** signos que merecen ser interpretados por el espectador debido a su conexión ambigua con la obra fílmica. Son los denominados signos descolgados.

* **Zoom In / Out:** el lente de la cámara proporciona un movimiento óptico, mientras la cámara está quieta.

INTRODUCCIÓN

Para la Facultad de Comunicación Social de la Funlam se convierte en requisito indispensable formar a sus estudiantes en competencias audiovisuales, en vista de que en la actualidad dentro del campo de la comunicación se ha configurado un desplazamiento de los lenguajes hacia el desarrollo de un componente visual; de ahí la supremacía que adquiere la *imagen* dentro de los actuales procesos comunicativos y educativos, siendo este elemento objeto de estudio de varios saberes, los cuales formulan teorías y fundamentos epistemológicos con respecto al arte, la comunicación, la semiótica y la psicología, entre otros.

Por consiguiente, la Facultad de Comunicación Social tiene dentro de su currículo un campo de formación holístico que incluye diferentes saberes que confluyen en el desarrollo y estudio de la imagen en la contemporaneidad tales como lenguaje audiovisual, fotografía e iluminación, cultura iconográfica y apreciación artística, apreciación cinematográfica, entre otros. Todos estos componentes de formación contribuyen a la formación de los estudiantes para capacitarlos en el desarrollo y producción de obras documentales audiovisuales.

De acuerdo con lo anterior, este proyecto de investigación busca sistematizar las experiencias que han adquirido los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social con respecto a la elaboración de obras documentales audiovisuales, para efectos del objetivo general propuesto en esta exploración investigativa. En cuanto a la delimitación conceptual, el proyecto estará articulado con algunos componentes específicos de unas áreas del conocimiento que le aportan conceptualmente herramientas al proyecto; dichos saberes son la estética, el arte, la semiótica y la narrativa, dado que estos saberes son indispensables dentro de la elaboración de una pieza documental audiovisual y, por ende, indispensables dentro de los procesos de formación de los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam.

Aproximaciones al análisis de las obras documentales audiovisuales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam: un estudio interdisciplinario sobre el documental audiovisual desde la estética, el arte, la semiótica y la narrativa

6. Objeto de estudio

Las obras documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam adquieren el estatuto de objetos de estudio para efectos de esta investigación que busca sistematizar dichas producciones dentro de cuatro saberes específicos que son la estética, el arte, la semiótica y la narrativa. Dicha sistematización brindará bases conceptuales que permitirán indagar sobre la existencia o carencia de un modelo pedagógico dentro de la Facultad que promueva la formación de los estudiantes con respecto a la creación de piezas documentales audiovisuales.

7. Planteamiento del problema

La Facultad de Comunicación Social de la Funlam carece de una metodología básica para generar en los educandos procesos de enseñanza – aprendizaje en torno a la realización de proyectos documentales audiovisuales, lo cual se evidencia en las producciones elaboradas por los estudiantes del séptimo al décimo semestre. Por otro lado, no existe una sistematización de los proyectos audiovisuales elaborados por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social. Por este motivo, dicha investigación evidencia la necesidad que existe para la comunidad académica de la Facultad de elaborar una teoría que construya una propuesta metodológica para el aprendizaje del documental audiovisual.

En efecto, se pretende construir una metodología pedagógica para los diferentes cursos que abordan la temática de la realización de documentales, buscando que ésta sea secuencial, aplicada y didáctica, con el objetivo de que al final se articule

el desarrollo total de los cursos dentro de un proyecto holístico que verifique el desarrollo de competencias audiovisuales en el estudiante. De ahí que se considere necesario continuar con la realización de este proyecto hasta finalizado, en vista de que en esta fase de la investigación que termina en septiembre de 2006, se concluye con la sistematización de las producciones documentales audiovisuales de los estudiantes.

7.1 Descripción y preguntas de investigación

Con respecto a la visualización y observación de las piezas documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, surgen las siguientes preguntas de investigación:

- * ¿Existe un *formato documental audiovisual* dentro de las producciones elaboradas por los estudiantes?
- * ¿Las producciones audiovisuales elaboradas por los estudiantes si están enmarcadas dentro de la línea de *comunicación – educación* de la Facultad?
- * ¿Existe una metodología para la enseñanza de obras documentales audiovisuales dentro del campo de formación de los estudiantes?
- * ¿Se está aplicando dentro de la formación de los estudiantes un componente investigativo y conceptual para la creación de obras documentales audiovisuales?
- * ¿Los documentales audiovisuales elaborados por los estudiantes contienen un campo formativo? ¿Va dirigido a un público específico?
- * ¿Se tiene en cuenta dentro de la formación de los estudiantes componentes estéticos, artísticos, narrativos y semióticos para la creación de piezas documentales audiovisuales?

7.2 Justificación

El proyecto de investigación surge a partir de la necesidad de generar dentro de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam un modelo pedagógico que responda a las necesidades actuales del sector educativo y comunicativo de la ciudad con respecto al desarrollo de propuestas documentales audiovisuales, con el objetivo de desarrollar en los estudiantes competencias dentro del campo de la producción audiovisual y los lenguajes mediáticos.

De ahí surge la importancia de construir una teoría documental interdisciplinaria que busque desarrollar procesos de enseñanza - aprendizaje entre estudiantes y docentes de la Facultad por medio de la reflexión, a partir de una argumentación conceptual que se contextualiza con algunos de los componentes más relevantes propuestos por algunos de los campos del saber tales como la *estética*, el *arte*, la *semiótica* y la *narrativa*. El proceso de esta investigación en torno a la sistematización de las obras documentales elaboradas por los estudiantes y docentes de la Facultad finaliza en esta segunda fase de la investigación que concluye en el mes de septiembre de 2006. Indiscutiblemente, este proyecto beneficiará tanto a los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, como también a los docentes y egresados de la misma.

7.3 Objetivos

7.3.1 Objetivo general: sistematizar la experiencia de las obras documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes adscritos dentro de la línea de investigación de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, con el fin de diseñar un modelo pedagógico que forme a estudiantes y docentes para la creación de piezas documentales audiovisuales.

7.3.2 Objetivos específicos:

- Reflexionar en torno a los procesos de enseñanza / aprendizaje de estudiantes y docentes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, en torno a la creación de obras documentales audiovisuales.
- Identificar el uso de las herramientas y equipos tecnológicos brindados por los laboratorios de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam y otros recursos externos.

8. Consolidación teórica

La construcción de un modelo pedagógico para la enseñanza y el aprendizaje de obras documentales audiovisuales en los estudiantes y docentes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam compromete a diferentes áreas del conocimiento. Dichas disciplinas enriquecen aspectos tan importantes dentro del campo cinematográfico documental como es el caso de la estética, el arte, la semiótica y la narrativa; puesto en otros términos, dentro de este proyecto de investigación se citan, en su mayoría, todos los aspectos relacionados con la conceptualización que interviene dentro de la realización de una obra fílmica.

Como resultado de lo mencionado anteriormente, dichas disciplinas son exigencias que deben ser tenidas en cuenta en el momento de realizar un documental, dado que ambas áreas humanísticas aportan grandes elementos que no deben estudiarse por separado, debe haber interdisciplinaridad. Por lo tanto, su aprendizaje debe ser muy estructurado y secuencial. La Facultad de Comunicación Social de la Funlam cuenta con la fundamentación teórica que se imparte dentro de las asignaturas que corresponden al estudio de los componentes narrativo, iconográfico, escritural, fotográfico, televisivo, semiótico y sociológico, entre otros campos que contribuyen a la formación del comunicador social holístico.

Por consiguiente, todos los contextos disciplinarios mencionados complementan la formación fílmica del estudiante de comunicación social, preparándolo dentro de la dinámica del realizador documental. En conclusión, los cursos que hacen parte del proceso de formación del comunicador deben ser asimilados como un asunto de integración dentro de una propuesta de orden conceptual, la cual involucra al estudiante con el campo visual a través del lenguaje cinematográfico.

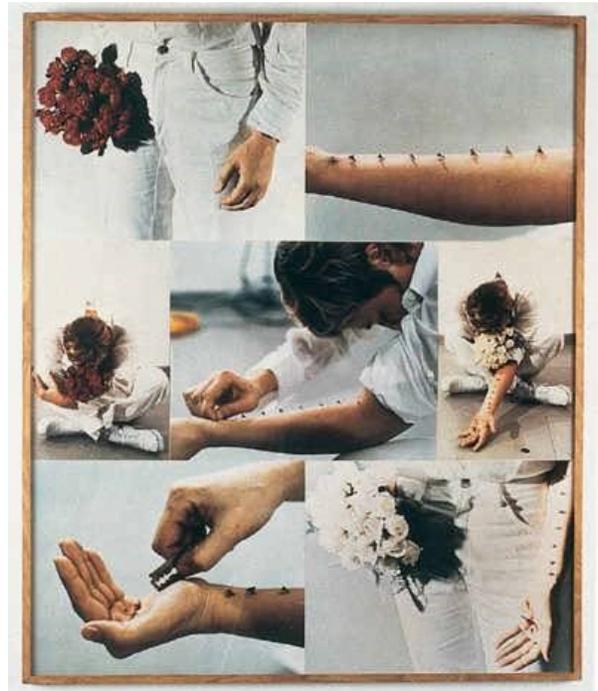
La teoría del cine como componente interdisciplinario

Categorías

8. I. Teorías estéticas

Jean Mitry en su texto *Estética y psicología del cine. Las estructuras*¹ advierte de la necesidad de generarse un estudio en torno hacia la estética del cine. De acuerdo con su aporte, Mitry afirma que aunque el cine comparte algunos acercamientos de orden técnico y conceptual con otros campos del arte como lo puede ser en el caso de las manifestaciones artísticas escultóricas o pictóricas, se debe construir un postulado que relacione la autonomía del cine con respecto al campo de la estética.

Por lo tanto, la estética es considerada como un saber que merece en la actualidad estar articulada con el cine, al igual que como ocurre con otro tipo de manifestaciones artísticas relacionadas con los performances y fotografías de artistas plásticos contemporáneos como es el caso de la artista Gina Pane y su obra *Acción sentimental*². Los primeros estudios que se elaboraron sobre la unión de estos dos campos del conocimiento se remontan hacia el año de 1911, cuando el poeta Ricciotto Canudo se indagó sobre el destino y las posibilidades



¹ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Madrid: siglo veintiuno de España editores, s.a. de c.v., 1998.

² PANE, Gina. *Acción sentimental*. Fotografía en color. 120 X 102. 1973.

de concebir al cine como el *séptimo arte*; desde ese momento y hasta la actualidad, numerosos intelectuales como Blaise Cendrars, Louis Delluc y Louis Aragon, entre otros, comenzaron a inquietarse por algunos asuntos técnicos relacionados con la estética en el cine. De ahí que se considere pertinente por parte de numerosos estudiosos del cine el hecho de validar un campo estético dentro de las producciones cinematográficas, el cual puede nutrirse de los aportes promulgados por las diversas corrientes artísticas, pero que al mismo tiempo, sea un campo particular que la distinga de las otras áreas del arte.

Por este motivo, en 1918 Louis Delluc fue el primer intelectual que tuvo conciencia de la necesidad de una estética dentro de cualquier tipo de producción cinematográfica, tal como lo ilustra Jean Mitry en su texto *Estética y psicología del cine. Las estructuras* al afirmar que “(...) *sin ser un teórico en el sentido exacto del término, {Louis Delluc} fue el primero en descifrar y subrayar los medios esenciales de la expresión cinematográfica en las obras de D. W. Griffith, Thomas Ince, Mack Sennet y Charles Chaplin*”³.

Por otro lado, el primer teórico del cine fue Jean Epstein, quien entre 1920 y 1922 elaboró los primeros postulados escritos en los cuales se dictaminaron las primeras propuestas de expresión visual fundamentales para la elaboración de cualquier tipo de producción cinematográfica como los documentales, como es el caso del montaje y el primer plano, es decir, el ritmo y el símbolo. Obviamente, los conceptos abordados por Epstein serían la base primigenia de la existencia de una estilística dentro del cine, cuyo valor agregado comenzaría a estructurarse más adelante como teorías sistemáticas y elaboradas con bases muy sólidas, gracias a los aportes construidos en la Rusia Soviética por Leo Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin y Eisenstein. Según Mitry, dichos escritos elaborados por los autores mencionados anteriormente “(...) *son, todavía hoy, los más penetrantes suscitados por el arte del film. Más que de una estética, se trata de una estilística*

³ *Ibíd.* P.1.

*monumental elaborada sobre una estética a la que valoriza, no obstante, sin definirla*⁴.

Mientras tanto, Rudolph Arnheim, teórico, comenzó a erigir algunos peldaños relacionados con la estética cinematográfica, trasladando el hecho filmico a la psicología de las percepciones. En consecuencia, Arnheim recopiló los postulados elaborados por los anteriores teóricos para darle una mayor rigurosidad a sus tratados, aunque se limitó a definir solamente, al igual que todos los trabajos de estética producidos durante esa época, los principios del *montaje*, excluyéndose otros componentes que hacen parte de la producción fílmica. Por este motivo, el componente estético no debe reducirse exclusivamente a un asunto de montaje, en vista de que el cine, y en este caso sobre la producción de piezas documentales audiovisuales, se convierte en prescindible situar la imagen fílmica para comenzarla a articular con diversos elementos que la componen, a parte de la estética, “(...) *sobre algunas nociones sobre el lenguaje, estructura y percepción que definen la imagen, su papel y sus posibilidades, y que constituyen las bases de toda estética del film*”⁵, tal cual como lo afirma Mitry.

De igual manera, si se habla de la existencia de una estética con respecto al cine, esta debería examinar los diversos fundamentos que la componen como en el caso de la pintura, en la cual se habla de una estética que evalúa a la obra en todo su conjunto, analizando las formas, estilos, el tipo de escuela o movimiento pictórico en el cual se inscribe, el concepto y la técnica, entre otros aspectos.

Sin duda alguna, toda estética necesita estar apoyada desde una concepción del arte en general y las producciones cinematográficas no podrían ser la excepción. Por consiguiente, para abordar un estudio sobre las bases primigenias de la estética en el cine, se hace necesario situar el discurso, en primera instancia,

⁴ *Ibíd.* P.3.

⁵ *Ibíd.* P.5.

desde un contexto histórico que permita dilucidar los orígenes del arte. En primer lugar, el arte surge por la religión, más específicamente, por la búsqueda espiritual constante del ser humano en encontrar respuestas ante los misterios de su existencia y la génesis del mundo en general, con el objetivo de dotarle a todos sus interrogantes de un sentido que se vitalice en el equilibrio y la armonía, tal como lo expone Mitry al considerar que *“el arte es la expresión del sentimiento de absoluto que el hombre lleva en sí, y que busca en los datos del mundo sensible, más allá de esos datos mismos”*⁶.

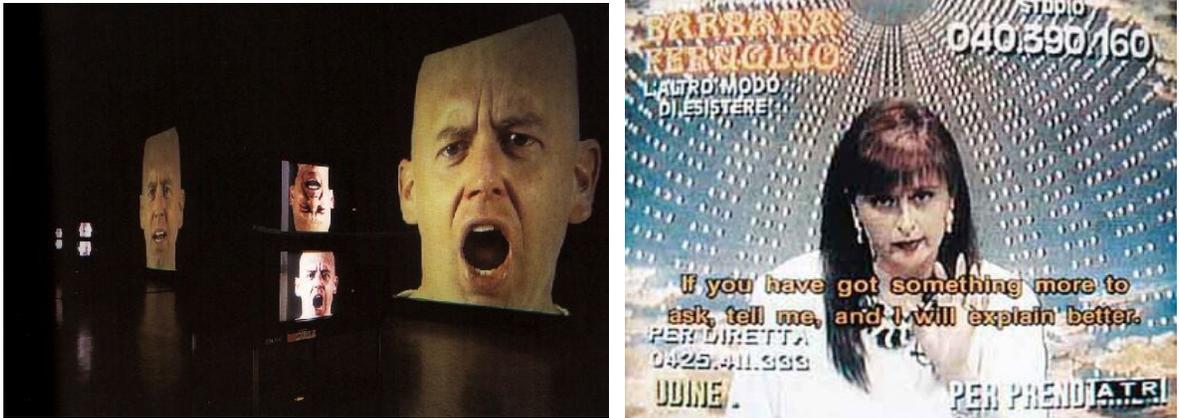
Joan Costa en su obra *imagen global*⁷ expone como cada ser humano, desde su propia visión como individuo, tiene la capacidad de representar a su entorno. Precisamente, el autor concibe que el arte no se considera como algo estático, en vista de que las manifestaciones artísticas están transformándose constantemente a través de la originalidad, la creatividad y la estética. Es por esto que el nuevo arte del siglo veintiuno, específicamente las producciones cinematográficas como los documentales, los largometrajes y los cortometrajes utilizan diferentes técnicas de la pintura combinadas con desarrollos multimediales, pinturas interactivas y animadas. Además, los computadores y las nuevas herramientas telemáticas han contribuido en esta nueva raza de artistas digitales que surgen en la actualidad, específicamente con movimientos artísticos contemporáneos tales como el



⁶ Ibíd. P.6.

⁷ COSTA, Joan. Imagen Global. Barcelona: ED. CEAC. 1987

videoarte, arte multimedia y arte digital.



Obras de videoarte⁸



Realizando un breve recorrido histórico por la historia del arte y la estética, el Renacimiento retomó algunas de las ideas del arte clásico griego, retomándose las proporciones perfectas sobre el cuerpo. Posteriormente, en el Barroco se siguen unos lineamientos por lo sobrecargado y la ornamentación (exceso de elementos en el espacio), a diferencia del Renacimiento en el que la perfección y la sencillez eran las dos premisas básicas del arte. Un ejemplo visual del arte renacentista se puede observar en la obra de Jan Van Eyck denominada *Virgen del canciller Rollin*⁹.

⁸ De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo:

- A. BAMGBOYÉ, Oladélé Ajiboyé. Homeward: Bound. 2 video pantallas, Film en DVD, 9 min 30 segundos. 1994.
- B. CUNNINGHAM, Criss. Comercial para Play Station. DVD, 30 segundos. 2002.
- C. NAUMAN, Bruce. Anthro / Socio. Video instalación. 3 video proyectores y 6 monitores. 1992.
- D. JANKOWSKI, Christian. Telemística. DVD. 22 minutos. 1999.

⁹ VAN EYCK, Jan. Virgen del canciller Rollin. París: Museo de Louvre. 1435.

Adicionalmente, se sigue buscando la manera de expresar movimiento a través de la pintura y, de igual manera, surge el Romanticismo en el cual se le brinda un desarrollo importante a la representación de la expresión y el naturalismo en el trato de los dibujos y pinturas. La expresividad es muy importante por ir un poco en contra de la sobrecarga de elementos que se veía en el Barroco. A su vez, en este período, se busca dar movimiento a las imágenes y se involucran técnicas como la fotografía (apenas en sus comienzos), que abren nuevas perspectivas dentro del arte. El cine comienza a gestarse por lo que se empiezan a tener en cuenta nuevas formas de ver la imagen en movimiento.

Seguidamente, en el siglo XX se originan diversas corrientes de arte que involucran al artista con nuevos proyectos en los que el movimiento se convierte en elemento prioritario. Algunos movimientos artísticos como el Fauvismo que trabaja con el color como el elemento principal del cuadro, utilizan también la pasta desde el tubo sin necesidad de paleta y se inclinan por los colores vivos en formas de manchas planas. El color se independiza del objeto. Hacia 1913 surge el cubismo, en el cual se renuncia a la perspectiva tradicional y a los colores reales. Se exalta el plano y se rescatan las escenas interiores. En el cubismo, el movimiento hace parte de la imagen, aunque los colores son planos y se da movilidad a la imagen.

A continuación, aparecen las artes de vanguardia tales como el Futurismo y el Dadaísmo, las cuales mantienen una revolución contra lo tradicional; futuro basado en el movimiento y en el dinamismo de las máquinas. Es el caso de la obra de Francis Picabia llamada *Alarde amoroso*¹⁰, una fiel representación del movimiento artístico dadaísta que ilustra un mecanismo que consta de dos elementos unidos entre sí: una estructura grisácea que contiene dos cilindros verticales, en cuyo interior sube y baja una barra delgada bifurcada generando movimiento sobre la estructura de color del lado derecho por medio de un pistón

¹⁰ PICABIA, Francis. *Alarde amoroso*. Óleo sobre cartón. 96.5 X 73.7 cms.

vertical marrón. Dicha obra irónica es una sátira hacia el acto del coito y los roles asignados a cada sexo en la sociedad contemporánea.

Es importante reconocer que el arte se convierte en un referente integral dentro de la producción de obras cinematográficas por la misma intención que tienen las obras de arte de salirse de esquemas rígidos y poco creativos. El arte en su continua evolución dinamiza cualquier proceso y lo convierte en algo dinámico y productivo. La principal relación entre arte y cine está planteada dentro de la necesidad de construir una estética que le permita construir propuestas que provoquen en el espectador emociones gratas, provenientes del efecto grato de la contemplación.



La estética dentro de los procesos de creación de obras audiovisuales

Dentro de los procesos educativos que se pretende instaurar para los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam en cuanto a la realización de obras documentales, no cabe duda de la imperiosa necesidad de tener en cuenta dentro del proceso de formación de los comunicadores sociales los fundamentos que develan los campos de la estética y el arte, por el hecho de ser estos saberes los encargados de asentar las bases primigenias en torno a los conceptos de perspectiva y encuadre, ejes fundamentales dentro de la producción y realización fílmica de un plano.

De ahí que César Augusto Tapias, sociólogo y documentalista de la Universidad de Antioquia, quien ejerció como docente del área de *Lenguaje Audiovisual* en la

Facultad de Comunicación Social de la Funlam hasta el 2005, expresara al hablar sobre su experiencia adquirida en cuanto a la realización de documentales de que había sido una vivencia muy significativa, en vista de que su ejercicio práctico lo combinaba con la lectura de referentes teóricos que, como documentalista, le facilitaban construir sus propios debates con respecto a la producción de sus propias obras, contrastándolas con otras producciones elaboradas por otros autores mediante la observación, con el fin de establecer una crítica sobre lo que se componen sus propios documentales.

Por consiguiente, Tapias advirtió que *“(...) principalmente la clase me ha aportado reflexiones teóricas sobre lo que hago, lo cual es un asunto muy importante. En algunos momentos, yo creí que era suficiente con poner la cámara pero realmente el encuadrar significa también reflexionar sobre qué es lo que voy a seleccionar y para eso no sólo hay que tener en cuenta principios de respeto por el otro sino hasta estéticos. Por este motivo, es muy importante conocer la pintura para tener ayudas de referentes de grandes pintores; {puesto en otros términos, se trata de indagar sobre} cómo logro un bonito plano, además de que sea altamente significativo. Saber, por ejemplo, que todos los elementos que incluya el plano deben significar algo”¹¹.*

En efecto, el aporte de Tapias es muy válido a la hora de argumentar la importancia de generar un consenso entre las artes y la estética con respecto al desarrollo de propuestas documentales audiovisuales. Además, el documentalista debe crear obras documentales magnas que gocen de un alto rigor estético y artístico con el fin de brindarle vitalidad a cada uno de los planos. Precisamente, este tipo de detalles los brinda la teoría, la cual permite reflexionar sobre el uso que el documentalista debe hacer de la cámara a la hora de capturar una imagen.

¹¹ Entrevista a César Augusto Tapias para el proyecto de investigación *Sistematización de las obras documentales audiovisuales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam*. **Profesión:** sociólogo y documentalista de la Universidad de Antioquia. **Lugar:** Pasaje Junín. **Fecha:** marzo uno (1) de 2005.



Rafael. Escuela de Atenas¹². Roma: Vaticano. 1510 – 1511.

La influencia del arte renacentista va a jugar un papel muy importante dentro de la realización de los planos cinematográficos. Según los registros históricos que se conocen hasta la fecha en cuanto al arte y algunos textos escritos por filósofos y artistas del siglo XV, época en la cual se desarrolla el Renacimiento, se comienza a percibir un nuevo concepto de belleza artística que, por consecuencia de diversos factores convergentes tales como el descubrimiento de la perspectiva en Italia y la difusión de las nuevas técnicas pictóricas en Flandes, se entiende como imitación de la naturaleza según unas reglas científicas, generándose en el espectador una contemplación que adquiere un grado de perfección sobrenatural

¹² La *Escuela de Atenas* es considerada como uno de los frescos más hermosos que se inscriben dentro de la época renacentista. Dicha pintura elaborada por Rafael se ejecutó con el fin de decorar las instancias del Vaticano, además de que esta obra artística representa la madurez del artista durante su estancia en Roma. En el cuadro aparecen algunos de los más destacados pensadores y eruditos de la Antigua Grecia, tales como Platón, quien se encuentra pensativo sobre las escaleras y apoyado con su brazo izquierdo sobre una pequeña base, y Aristóteles, quien se encuentra sentado en el centro de las escaleras. La *Escuela de Atenas* es una pintura que está clasificada como obra maestra de la perspectiva y de la expresión de los ideales artísticos del renacimiento.

que no se logra percibir visualmente, en vista de que la visión no se reduce a un asunto único y exclusivamente perteneciente al mundo visible.

De ahí que Umberto Eco en su magna obra *Historia de la belleza* ilustre que durante la época renacentista, “el conocimiento del mundo sensible se convierte en medio para el conocimiento de una realidad suprasensible ordenada según leyes lógicamente coherentes. De ahí que el artista sea al mismo tiempo – y sin que esto resulte contradictorio – **creador** de novedades e **imitador** de la naturaleza. Como afirma Leonardo da Vinci, la imitación es, por un lado, estudio e inventiva que se mantiene fiel a la naturaleza porque recrea la integración de cada una de las figuras en el entorno natural y, por otro, actividad que exige también



innovación técnica y no una repetición pasiva de las formas”¹³. Es el caso del cuadro *La virgen de las rocas*¹⁴, en el cual Da Vinci quiso ilustrar una belleza suprasensible compuesta por unos seres humanos que se integran con un mundo natural que brinda también el sentido de perspectiva, característico de la época renacentista.

En efecto, Cesar Tapias argumenta en torno a la función del documental que esta pieza audiovisual busca principalmente conocer el mundo o por lo menos un mundo que ha estado inasequible a alguien. Similar al caso de las pinturas renacentistas que buscaban innovar pero al mismo tiempo imitar asuntos del mundo natural, el documental audiovisual adopta también esta característica de plasmar en sus planos el mundo natural proveniente de la realidad; el anterior

¹³ ECO, Humberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Editorial Lumen S.A. 2005. (Pp. 178 – 183)

¹⁴ DA VINCI, Leonardo. *La virgen de las rocas*. Museo de Louvre, París. 1485.

concepto se puede inferir de lo que propone el sociólogo y documentalista Tapias al afirmar que, entonces, “(...) sería como sorprendernos un poco cuando vemos en {los documentales de} *Animal Planet* cómo es el cortejo entre los felinos, por ejemplo. Pero si hablamos de un documental más humano, sería preciso citar un documental que nos permitiera comprender cómo es el mundo de los *Mukak Makuk*; una tribu nómada que por cuenta del conflicto armado del país, está anclada en un pueblo del Caquetá y se están muriendo porque toda la vida se han movido por toda la selva pero los “paras” no los dejan moverse. Un documental nos permitiría trascender, entrar, comprender el mundo real de los *Mukak Makuk*, qué piensan, cómo entienden el mundo y quizás darnos cuenta que no todos los colombianos son como los que se ven por la televisión. Un documental podría mostrarnos ese otro rostro de Colombia”¹⁵.

Por consiguiente, se infiere que el principal objetivo del documental radica en la posibilidad que tiene este medio de acercar al individuo a un mundo que desconoce, además de que la acción más característica de un documental se asemeja con documentar, almacenar y archivar imágenes naturales, reales, tomadas del mundo. Según Tapias, “el documental incluso en nuestra propia comunidad podría llevarnos a ver cómo a través de los años cambiamos, para ver los atuendos, las prácticas religiosas, los valores. Entonces, de alguna manera, en una línea de tiempo, el documentar se convierte en un recordar, en un mantener. Es entregarle toda la consideración de las memorias a las imágenes, precisamente porque no son de mundos inventados sino de mundos reales”¹⁶.

Por ende, las comunidades podrían utilizar los documentales como puntos de referencia para conocer un poco sobre las historias de sus culturas, como lo fue en el caso del documental de San Basilio de Palenque elaborado por César Tapias, quien comentó que “(...) la película del Palenque le permite a la

¹⁵ *Ibíd.* Entrevista a César Tapias.

¹⁶ *Ibíd.* Entrevista a César Tapias.

comunidad palenquera encontrar en la biblioteca de la escuela, una serie de 45 casetes que en cualquier momento puede visualizar y se va a encontrar en cualquier momento con personajes que ya han muerto, pero que estaban vivos en la película. Entonces el palenque puede volver a contar la historia de su mejor músico viendo las imágenes, ya que no existe un libro sobre ese personaje, por ejemplo. Y en iguales circunstancias, ir al fondo del patrimonio cinematográfico de Colombia sería muy interesante para ver las películas o los documentales de los años 50, a propósito de temáticas específicas como los campesinos en Colombia o los grandes cambios urbanos de las ciudades”¹⁷.

Los documentales merecen destacar los fenómenos urbanos y el mundo real. De ahí que Umberto Eco admita que la realidad imita a la naturaleza sin ser meramente su espejo, reproduciendo en el detalle la belleza del todo. Con respecto a esta temática de la representación del mundo real en el documental, Tapias expone que *“algunos sociólogos como Ervin Goffman, quien llegó a ser el director de la **Asociación de Sociólogos Norteamericanos**, concebía que los fenómenos urbanos debían ser atrapados por la cámara; a partir de ahí, Goffman construye la teoría de los frames, cuyo término se refiere al cuadro dentro del lenguaje audiovisual. Goffman lo utilizaba también como todo un criterio sociológico de lo que estaba pasando en la calle y que la cámara nos permitía volverlo a ver y analizar”¹⁸.*

Con respecto al asunto de la perspectiva, la imagen cinematográfica se considera como una superficie plana conformada por dos dimensiones, las cuales intentan reproducir un espacio tridimensional, de la misma manera en que era asimilado el sistema perspectivo en las representaciones pictóricas desarrolladas durante el Renacimiento, siglo XV. Es el caso de la pintura de Alejo Fernández bautizada como *La flagelación de Cristo*, la cual ilustra uno de los pasajes de la pasión de

¹⁷ *Ibíd.* Entrevista a César Tapias.

¹⁸ *Ibíd.* Entrevista a César Tapias.

Cristo en un espacio que escenifica las ruinas clásicas de los templos griegos. Dicha pintura se encuentra también enormemente influenciada por el tratamiento de la perspectiva italiana. Según Eco, *“el uso de la perspectiva en pintura implica, de hecho, la coincidencia de **invención e imitación**: la realidad es reproducida con precisión, pero al mismo tiempo según el punto de vista subjetivo del observador, que en cierto sentido añade a la exactitud del objeto la belleza contemplada por el sujeto”*. Por lo tanto, el cuadro es una ventana abierta en cuyo interior se percibe un espacio que en perspectiva multiplica los planos.

Con respecto las producciones cinematográficas, el uso de la perspectiva en los planos permite reproducir el modo en que la visión humana aprehende la realidad, tal como lo confirma María Jesús Piqueras y Áurea Ortiz en su texto *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* al concebir que en la perspectiva cinematográfica se traslada lo tridimensional hacia un espacio bidimensional, gracias a los aportes que brindan campos del conocimiento como la geometría y las matemáticas. No obstante, los autores del texto en mención afirman que *“la perspectiva es un arma de doble filo. Si bien es cierto que es un sistema válido para reproducir la percepción ocular, su mismo carácter de re – construcción nos informa de lo que tiene de artificial. Esta idea la recoge de manera muy clara Jacques Aumont cuando plantea que el sistema perspectivo es testimonio de una lección ideológica o simbólica: hacer de la visión humana la regla de la representación”*¹⁹.

¹⁹ PIQUERAS, María Jesús y ORTIZ, Áurea. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós. 1995. (Pp. 22 – 24)

8.2. Teorías artísticas

El arte, entendido como forma de expresión, marca tendencias y crea lazos de comunicación directa con el mundo y la cultura. Las escuelas del arte evolucionan de la mano con algunos procesos expresivos humanos y, de igual manera, han contribuido con el desarrollo creativo del ser. Si se observa al documental audiovisual como una pieza expresiva, se debe tener en cuenta la influencia del arte como mediador creativo de orden visual que, además de aportar elementos estéticos, también brinda elementos conceptuales a partir de los cuales se tienen en cuenta aspectos como el color, la luz y la composición.

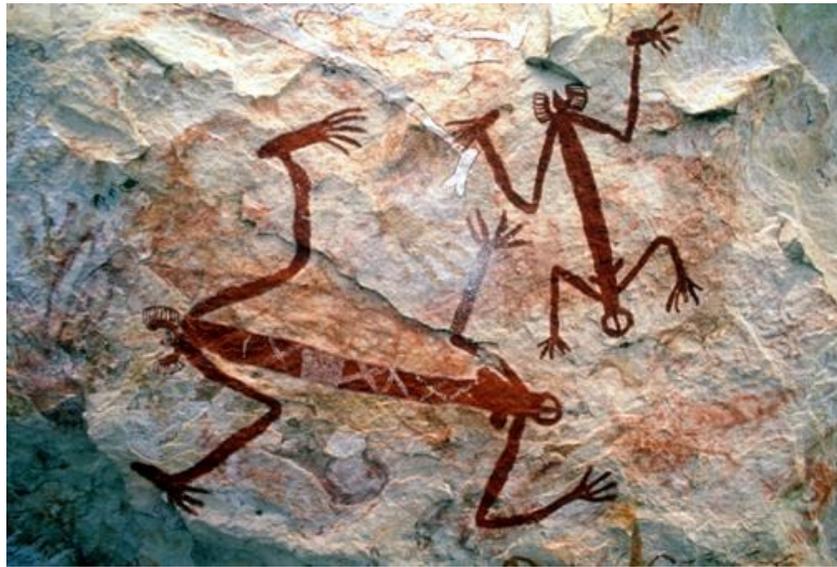


Obra de videoarte²⁰

Por otro lado, al hacer una retrospectiva de carácter antropológico e histórico, se puede observar que siempre el hombre ha relatado los momentos importantes de su vida a través de la pintura, escultura y otras formas expresivas que han contribuido a recrear la historia a partir de diferentes escenarios. Por ejemplo, las pinturas rupestres ubicadas en las cuevas de Altamira en España y Lacoux en Francia constituyen una manera de relatar historias a través de pictogramas e ideogramas que dan cuenta de la supervivencia del hombre prehistórico. Por otro

²⁰ OUSLER, Tony. Bajo el agua verde y azul. Multimedia y video instalación. 1994.

lado, las pinturas murales en Egipto, la escultura griega y la romana, los trabajos realizados en Asia y Oriente constituyen otra forma de contar historias a manera de relatos visuales, de acuerdo con el periodo antiguo. De igual forma, la pintura durante las diferentes épocas ha sido concebida como una manifestación expresiva que recrea las costumbres de un periodo determinado de la historia de forma documental.



Obra de arte rupestre aborigen de Australia. Dicho pictograma representa por medio de dichas imágenes los espíritus de los artistas.

Con respecto al arte y su función directa ligada a la realización documental, se deben tener en cuenta las escuelas del arte y sus postulados teóricos para llevar a cabo un desarrollo conceptual dentro de la realización de la pieza filmica, con el propósito de configurar una estética a partir de lo visual. Por otro lado, la fotografía como forma artística ha impulsado el desarrollo del cine, por ser ésta la precursora del cinematógrafo y, por ende, del desarrollo filmico.

Por consiguiente, el documental está estrechamente ligado con el desarrollo del cine como formato y forma expresiva. Por otra parte, las teorías de la fotografía contribuyen a la formación de los documentalistas audiovisuales para respaldar

elementos valiosos como son el encuadre, la pintura y el manejo conceptual; todos estos aspectos van ligados dentro del concepto artístico. Un ejemplo específico de esta temática se puede observar en las propuestas artísticas de los fotógrafos plásticos del último siglo.



Obras artísticas de fotógrafos plásticos²¹



De ahí la importancia de estar vinculados y actualizados con las tendencias contemporáneas de las manifestaciones artísticas que se inscriben dentro del arte poshistórico, las cuales buscan alejarse por completo de las artes tradicionales y academicistas, desplazando la autoría de la razón y los grandes relatos sobre la visión artística para darle cabida al mundo irracional e ilógico. Dichos movimientos

²¹ De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo:

- A. LACHAPELLE, David. La nueva última cena. Fotografía. 2000.
- B. COSTIN, Simón. Sin sentidos. Fotografía. 1996.
- C. MCCARTHY, Paul. Cerdo mecánico. Fotografía. Sin fecha.

vanguardistas proponen nuevas formas de concebir la imagen y por ello es necesario estar actualizando en la academia con este tipo de formación para contribuir en el desarrollo de propuestas innovadoras y creativas con respecto a la elaboración de piezas documentales audiovisuales por parte de los estudiantes. Si antes se le daba prioridad a la figura dentro de la representación artística, en la actualidad impera más la idea y el concepto sobre la obra. Es el caso de Marcel Duchamp, padre del arte conceptual y miembro del círculo dadaísta, quien con sus famosos *ready mades*²² fracturó el mundo del arte y de la estética al elevar como estatuto artístico los objetos de uso cotidiano; con este tipo de manifestación, se le brinda más importancia al concepto y no tanto a su representación como tal.



Las anteriores ilustraciones fueron algunas de las obras más importantes de Marcel Duchamp, no sólo por la ironía en la cual el artista satirizó la idea que la gente tenía concebida sobre lo que significaba el arte, entendido como un asunto

²² De izquierda a derecha:

A. DUCHAMP, MARCEL. Fuente. Ready made: urinario de porcelana. 1917 / 1964.

B. DUCHAMP, MARCEL. Rueda de bicicleta. Ready made: rueda de bicicleta, montada sobre un taburete, original desaparecido. 1913.

sublime y contemplativo. Duchamp es el precursor del arte conceptual, desplazándose aquella visión academicista del arte figurativo por un arte del intelecto. Además, los *ready mades* de Duchamp contribuirán notoriamente en el surgimiento de una estética kitsch dentro de las artes de vanguardia, en vista de que los objetos de consumo comienzan a ser elevados en estatuto artístico; lo natural es desplazado por el mundo artificial, por los productos y objetos que el hombre construye, descartándose la creación de objetos nuevos, ya que el kitsch lo que busca es darle una nueva significación, un nuevo sentido a los objetos, crear algo *nuevo* con materiales *viejos*, ya usados. Puesto en otros términos, el advenimiento de la cultura de masas será algunos de los referentes para entender las obras de Duchamp, dado que el concepto de lo kitsch ya existía desde finales del siglo XVIII en Alemania cuando se comenzó a reproducir las obras originales de los artistas en copias y baratijas de un solo color, en postres y revistas. Por otro lado, los objetos de consumo comienzan a ser catalogados también como obras de arte.



Si bien, los precursores del movimiento del Pop Art, movimiento artístico que surge en Inglaterra durante la década del cincuenta y en Estados Unidos en los sesenta, tomarán algunos de los postulados de Duchamp para elaborar sus obras con base en los objetos promovidos por la industria y el consumo. Será la primera vez en la historia que la publicidad comienza a ser percibida también como técnica artística y los medios masivos de comunicación serán la inspiración para los artistas del Pop Art o arte popular, sin descartar a las estrellas de cine, a los cantantes y los productos alimenticios, entre otros aspectos relacionados con la industria

cultural y el consumo, tal cual como lo expone la obra de Andy Warhol y sus latas de sopa Campbell.

Por otro lado, es importante destacar la incorporación del arte con el campo del *diseño*²³ como forma de expresión comercial, cuya unión interdisciplinaria entre estos dos saberes busca difundir la imagen de productos y ambientar escenarios que tienen una función totalmente visual y funcionalista desde la usabilidad de los objetos. Ligado a lo anterior, la realización documental recurre al diseño gráfico, arquitectónico e industrial para la recreación de escenarios y ambientes. De igual forma, el diseño se convierte en un elemento fundamental que contribuye con el desarrollo espacial y estructuralista de la obra fílmica.



Obviamente, la inclusión del componente artístico y del *diseño* dentro de la realización de documentales audiovisuales contribuye a dotar a dichas piezas de un componente conceptual, en vista de que el *diseño* aporta elementos muy valiosos a la realización documental desde la perspectiva gráfica y simbólica, puesto que trabaja las estructuras visuales desde las jerarquías de la forma. Basado en la teoría de la percepción y la forma, desde la corriente de la Psicología

²³ La anterior obra pertenece a un diseño de protesta llamado *Lucky Strike*, extraída del libro *Diseño de protesta*, en cuya obra se explica que: “la imagen central de este collage es una portada de 1965 de la revista LIFE en la que aparece un hombre de Vietcong con los ojos vendados y la boca tapada. La tosca aplicación de productos comerciales y la frase “*la guerra es un buen negocio*” dota a esta imagen de una fuerza de la que estaría exenta con una composición más profesional”.

de la Gestalt, se incorporan elementos a partir de la figura-fondo y la manera como estas colaboran en una creación simbólica a partir de la cual se estructuran formaciones preceptuales en una creación individual que cada espectador vive a partir de la construcción de sus propias imágenes mentales, según lo confirma Joan Costa en su texto *Imagen global*.

Ligado a lo mencionado anteriormente, el documental busca recrear de manera simbólica e individual aspectos temáticos y *Gestalticos* que dependen de una estructura visual en la que la suma de las partes es el todo; es decir, todos los componentes del encuadre fílmico conforma una unidad. Para concluir, el arte como forma expresiva puede ayudar a configurar una estructura visual apropiada de acuerdo a lo que se quiera comunicar a través de las diferentes corrientes artísticas, la fotografía y el diseño, entendidas como formas narrativas.

8.3. Teorías semióticas

El término *semiología* no corresponde a un campo del conocimiento contemporáneo, ya que desde la antigüedad era aplicado en el sector de la medicina. Sus raíces provienen del griego *semeion* que significa signo y *logos* entendido como discurso y/o ciencia. Dicho saber se centra en la interpretación de los signos que componen una imagen, con el fin de interpretar de la manera más rigurosa posible la significación de dichos significantes, más que por el *cómo*, que concierne en particular a la semiología de las ciencias humanas.

Es importante diferenciar ciertos términos que se utilizan para el estudio de los signos y su significación dentro de las ciencias humanas; en primer lugar, se habla de la *semiótica*, cuyo término se entiende como una extensión general de la lingüística, como una filosofía del lenguaje; en segundo lugar, se concibe a la *semiología* como el estudio de los lenguajes particulares, tales como la imagen, el cine, la pintura y la literatura, entre otras manifestaciones artísticas. En efecto, este proyecto de investigación se encuentra delimitado dentro del campo de la semiótica con respecto al análisis del lenguaje audiovisual: cine y documental.

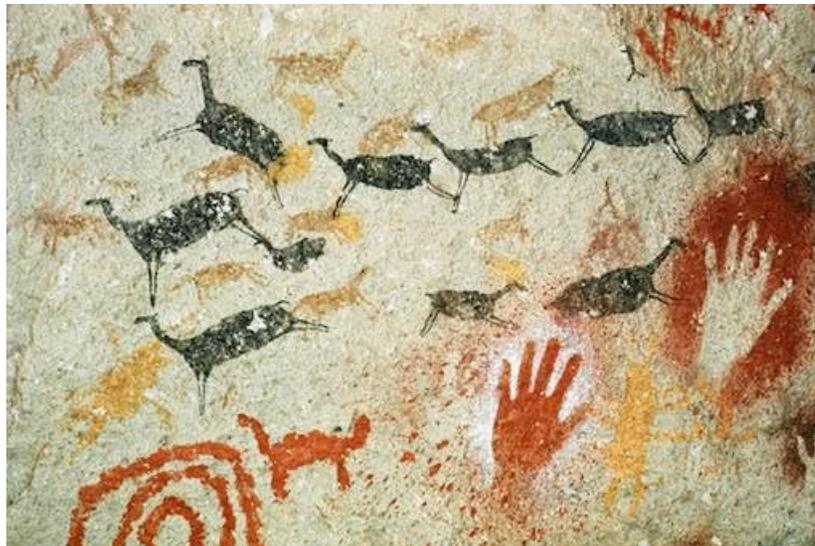


Obra de videoarte²⁴

²⁴ ACCONCI, Vito. 3 estudios de adaptación. Super- 8 film, blanco y negro, sin sonido, 3 minutos cada pantalla. 1970.

Indiscutiblemente, dentro del mundo de la iconografía se habla en la actualidad, en términos de Erwin Panofsky, de una era de la imagen concebida dentro de la etapa de la *videósfera* que corresponde al siglo XIX y XX, era de la pantalla televisiva y cinematográfica, después de haber pasado por una evolución con respecto a las fases de la *logósfera*, que comprende la etapa de la representación simbólica del arte rupestre y paleolítica, y la *grafósfera*, que alude a la representación visual del arte desde el siglo XV y la invención de la imprenta hecha por Gutemberg.

En la actualidad, las imágenes seducen, vende e invitan a reaccionar a los sujetos, tal cual como lo explica Martine Joly al exponer que la imagen constituye uno de los medios de comunicación más modernos y más eficaz de la comunicación contemporánea; con respecto al mundo contemporáneo, se concibe un desplazamiento comunicacional que va de lo verbal, y en particular del lenguaje escrito, al lenguaje visual. Para ilustrar cada etapa de la iconósfera promulgada por Panofsky, se incluyen los siguientes ejemplos de cada era:



Logósfera : pintura rupestre de Argentina, ubicada en las cuevas localizadas a orillas del lago Traful. Se ilustran figuras de animales, manos, elementos geométricos y otros abstractos.



Grafósfera : la anterior imagen corresponde a la impresión de uno de los libros más antiguos de la cultura china llamado Sutra del Diamante, el cual es un texto budista que se imprimió sobre bloques de madera en 868 d. C. Se combinan tanto texto como imágenes en dicha producción.



Videósfera : esta imagen proviene de un film, considerado también como videoarte, llamado Fish Tank, del artista Richard Billingham. La obra es de 1995 y dura 47 minutos.

De igual manera, esta transformación del ámbito comunicativo conlleva hacia un discurso verbal que esta en función de su significado-significante, como lo aclara Roland Barthes al demostrar que en todo tipo de imagen - cine, televisión,

publicidad, historietas, fotografía de prensa, etc. -, el lenguaje verbal duplica la sustancia visual y mantiene entonces, en la mayoría de los casos, una relación estructural con el mensaje visual.



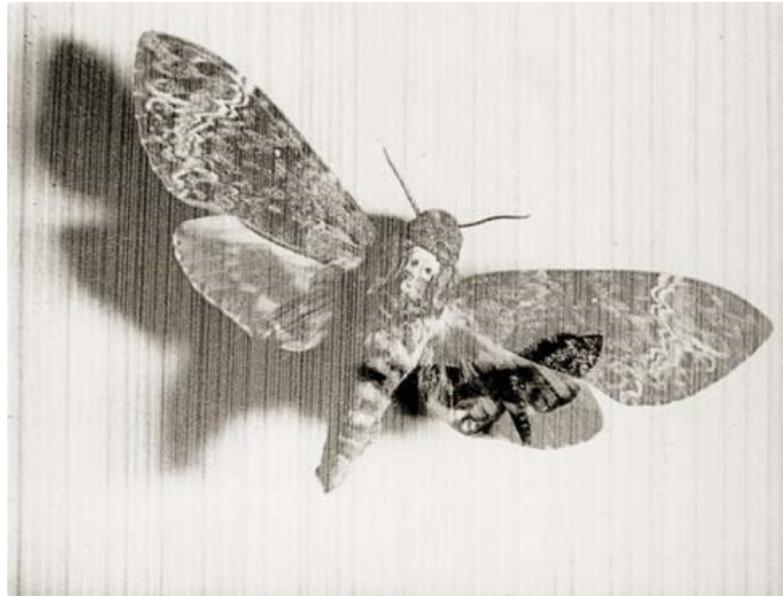
Videoarte de Ajoboyé Oladélé Bamgboyé. DVD. 1994.

Por consiguiente, las diferentes maneras de capturar la imagen para su reproducción hacen que se produzca un estudio semiótico de su naturaleza misma. Para empezar, el signo tiene dos estructuras indisolubles: el *significante* y el *significado*. El *significante* es la parte material y percibida del signo (sonido o huella escrita) que se asocia de manera cultural y “arbitraria”, convencional a un *significado* que corresponde a su vez no al objeto y su forma representada en sí, sino a un concepto o idea.

Cuando se habla de una imagen visual, esta corresponde a un medio que puede ser la fotografía, el cine y/o la pintura, puesto que éstas proporcionan una gran cantidad (*poli*) de informaciones (*semias*) visuales, las cuales pueden tener múltiples significaciones y prestarse a múltiples interpretaciones. La especificidad de la imagen es la de ser *polisémica*, considerándose la imagen como un texto visual. Pero, ¿cómo llega el sentido a la imagen? Ésa fue la pregunta que se hizo Roland Barthes, surgiendo diferentes respuestas que varían según las disciplinas,

ya sea con respecto a las teorías artísticas, la filosofía, la historia y el psicoanálisis, entre otros saberes, en los cuales existe una relación de lo racional con lo irracional, la comprensión cognitiva y la experiencia intuitiva, incluso la contemplación mística.

Vale decir que el análisis semiológico de los mensajes audiovisuales consiste en identificar los distintos tipos de signos que se ponen en juego y en deducir a partir de su organización una interpretación global admitida por un grupo dado de observadores; no es sólo un hecho individual de interpretación, es más la consideración del mensaje visual colectivamente aceptada.



Fragmento de la película A chien andalou, de Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Dicho film de 15 minutos de duración se concibe como la primera película del género surrealista.

En efecto, dicha obra goza de multiplicidad de signos descolgados debido a su compleja producción de signos visuales, apoyados desde el automatismo psíquico de los artistas surrealistas. Sin duda alguna, Dalí y Buñuel lograron construir una estética particular en esta película.

Obviamente, las imágenes enseñan, ya sea dentro de un contexto de tipo argumentativo o documental; de ahí que sean concebidas como verdaderos

mensajes, en vista de que se pueden identificar como signos de una realidad analítica que preocupa a las diferentes disciplinas que trabajan sobre el estudio de la imagen, tales como la lingüística, la etnología y la cibernética; todas las áreas mencionadas confluyen en que la imagen es una unidad de significación; de ahí que *al film no se le puede definir como un campo semiológico puro, es decir, no es reducible a una gramática de los signos.*

Por otro lado, Roland Barthes plantea que quien realiza una obra documental es quien le da el estilo a su relato fílmico; de igual manera, es el espectador, en especial el cinéfilo, quien está formado en un lenguaje audiovisual e interactúa con los signos, detectando cuando éstos cambian y pasan de moda, siendo esta característica el reflejo del *ahora* fílmico.



Se puede decir que el mensaje elaborado por un autor con respecto a una obra audiovisual se constituye por unas *zonas concéntricas*; en su núcleo está la retórica del signo fílmico. También se habla de la existencia de unas *zonas periféricas* dentro del relato fílmico, en la cual se encuentran los *signos descolgados*, cuya idea radica en la concepción de que la analogía entre el significante y el significado está alejada; puesto en otros términos, la interpretación de los signos fílmicos dentro de la obra cinematográfica se convierte en un asunto ambiguo y esta característica es la que permite dilucidar la originalidad del director en torno a su

obra. Estos parámetros vislumbran el valor estético de cada producción audiovisual, ya sea esta de carácter documental o argumental. Un ejemplo dentro de las artes plásticas puede ser la obra de René Magritte llamada *La duración*

apuñalada, la cual muestra unos significantes que se alejan por completo del significado tradicional de lo que se entiende por *apuñalada* con respecto a un tren que atraviesa una chimenea en el aire. En realidad la obra no merece una explicación, en vista de que para el surrealismo no existe una lógica dentro de sus propuestas artísticas.

Es importante clarificar que para el campo de la semiótica, los significados que surgen con respecto a cualquier tipo de significante pueden variar dependiendo de la generación y la cultura a la cual se inscribe el sujeto, puesto que se produce una renovación del mensaje y del signo fílmico, cuya constitución está dada por la unión de un significante - *su forma* - y un significado estructural del signo - o *concepto, según las teorías de Saussure* -; por ende, la relación entre significante y significado se convierte en una realidad analítica operaria con respecto al sentido psicológico o *análogo* que se le otorgue al signo fílmico.

En cuanto a la concepción de significantes de un film, sea este argumental o documental, encontramos el paisaje, la música, los gestos, el decorado y el vestuario, elementos que aparecen con una densidad dispersa. Siguiendo el modelo de Aristóteles sobre la construcción de la trama en su *Poética*, se revela que el inicio de una obra es de suma importancia porque su función es explicativa; de ahí su densidad significativa, la cual consiste en darle a entender al espectador de la forma más rápida ese significar de todos los signos que componen el encuadre fílmico.

Precisamente, Roland Barthes en su texto *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*²⁵ plantea los diferentes tipos de significantes que se encuentra dentro de un film, los cuales son enunciados a continuación:

²⁵ BARTHES, Roland. *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós. 2002.

*El *significante heterogéneo* recurre a dos sentidos diferentes: la vista y el oído; es el caso de la música que no es un elemento pasivo dentro de una obra audiovisual, dado que representa un verdadero signo porque suscita conocimiento y está ligada a la trama como componente sonoro; por otro lado, la música dentro de un film tiene diferentes matices que nos presenta la acción o la acompaña, sirviendo también como elemento de transición entre las temáticas.

*El *significante polivalente* contiene una polivalencia doble: un significante puede expresar varios significados (lo que en lingüística, se llama polisemia); y se puede expresar un significado a través de varios significantes (es la llamada sinonimia) La polisemia solamente existe entre nosotros en estado de rastros, el sonido que evoca la nostalgia, la alegría o un espacio en particular.



*El *significante combinatorio* es concebido como la unificación de varios significantes con el fin de conformar una unidad, es decir, enumerarlos poco a poco sin repetirlos, para no perder de vista el significado a expresar. Esta sintaxis puede seguir un ritmo complejo: para un mismo significado, unos significantes se impondrán de un modo estable, continuo (decorado), y otros de un modo casi instantáneo (un gesto). Esa relación inversamente proporcional entre los significantes de fondo y los significantes gestuales es muy relativa; en la realización de los documentales el manejo de los primeros planos y los movimientos de cámara permiten la extrema movilidad de los significantes.

De igual modo, el significado tiene su relevancia en el marco *conceptual*, ya que es una idea que existe en la memoria del espectador; el significante no hace mas

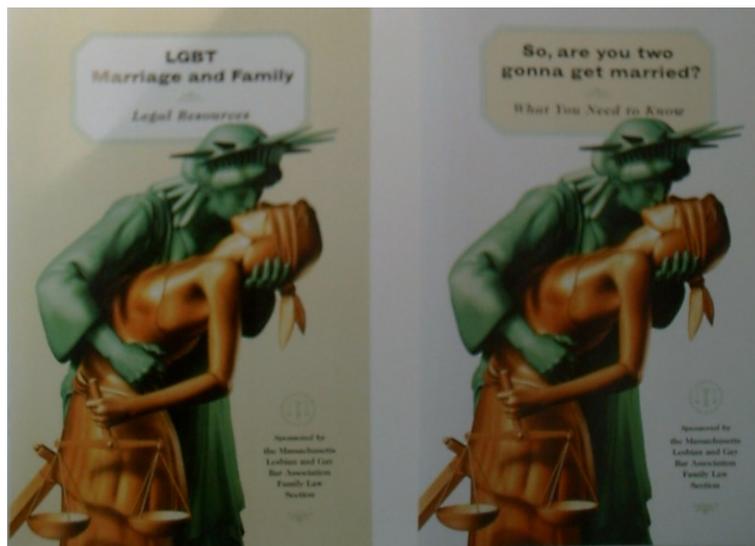
que actualizarlo, ya que tiene sobre el significado un poder de llamada, mas no de definición. Por ello, en semiología no es del todo exacto postular una relación de equivalencia entre el significante y el significado, en vista de que no existe una igualdad de tipo matemático, además de que tampoco trata de equiparar o construir una relación exclusivamente análoga entre estos componentes sino de tipo dinámico.



Marcel*Lí Antúnez, Epizoo. Performance. 1994. Fotografía de Núria Andreu.

Para un mejor análisis de las obras documentales, se acude a una pregunta esencial y es la de qué significa un documental determinado. Es importante afirmar que los documentales no están hechos sólo de significados y su función no solamente se cumple en el campo cognitivo. De ahí que los significados sean elementos episódicos, discontinuos y a menudo marginales; el espectador encuentra la posible significación del documental tanto dentro como también por fuera de él. Es por eso que la significación no es inmanente sino trascendente para el observador.

De igual modo, la significación nunca será central en una imagen fílmica sino marginal, dado que el objeto de la secuencia es de orden épico. Por este motivo, queda demostrado que las zonas periféricas, o también llamados signos descolgados, que componen la imagen fílmica determinan los significantes de la obra. Con respecto al significado, este se puede entender como una fase del personaje o de los personajes entre sí: será por ejemplo una profesión, un estado civil, un carácter, una nacionalidad, un estatuto matrimonial, entre otros. Sin duda puede también suceder que signifiquen actos.



Un ejemplo de la relación análoga entre significante y significado se puede percibir en este diseño de protesta elaborado por Mirko Llic, quien en defensa del matrimonio entre la comunidad la comunidad LGTB (lesbianas, gays, transexual y bisexuales) promovió este folleto en el cual se observa a la estatua de la libertad y la estatua de la justicia besándose. No obstante, es importante clarificar que a diferencia del lenguaje que está estructurado por signos convencionales, en la imagen, ya sea fílmica o iconográfica, los signos gozan de un estatuto abstracto, ambiguo y complejo, dado que no contienen una significación universal. Es el caso de este diseño de protesta tan sarcástico, elaborado por Mirko Llic en Estados Unidos en el 2004, llamado *LGTB matrimonio y familia*.

8.4. Teorías narrativas

En el desarrollo de obras documentales audiovisuales se analizan diferentes aspectos; entre ellos, existe uno fundamental y es el que permite contar una historia a través de distintos elementos. De ahí que las formas que adoptan dichos relatos den cuenta de un discurso con planteamientos de situaciones, desarrollo de expectativas, momentos de clímax y mesetas, puntos de giro, desenlaces y propuestas. En el marco de la narrativa universal se presentan momentos de contradicción entre la historia y el discurso, pero en esencia se pueden complementar.

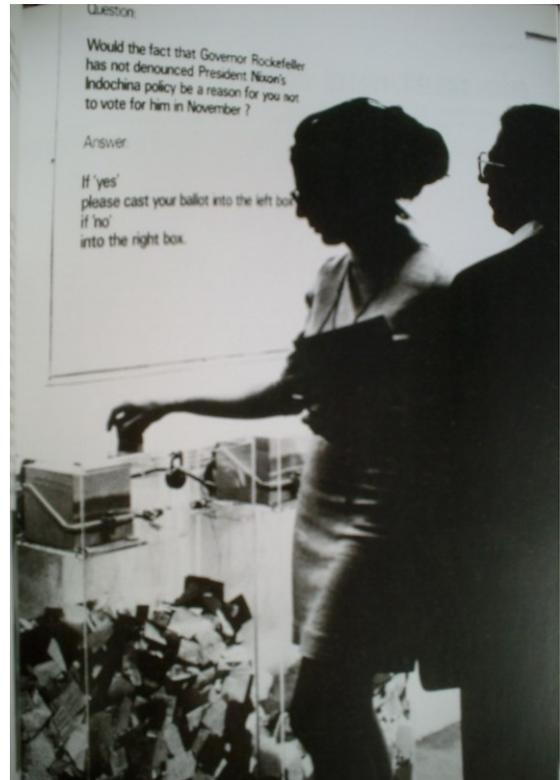
“... el discurso no se apega de manera servil a los ordenamientos de la historia, no es inocente ni hay transparencia en la exposición; por el contrario, frecuentemente se rebela e impone una orden, una lógica, una sintaxis que son suyas propias y que suscitan un juego de analogías y oposiciones, de ajustes y desajustes, de anticipaciones y retrospecciones, de amplificaciones y resúmenes con los de la historia, pues en el cuerpo del discurso se confrontan ambos universos: el peculiar de la historia, poblado de elementos regidos por las leyes que sólo al relato corresponden y el universo lingüístico cuyos elementos, en cambio, se gobiernan conforme a ordenamientos propios”. ²⁶

De acuerdo con la apropiación del campo de la narrativa dentro de las producciones documentales audiovisuales, es necesario explicitar dos universos: el de la *historia* y el *lingüístico*. Helena Beristáin en su texto *Análisis Estructural del Relato Literario* sustenta que aún cuando existe una relación, pudiera decirse que la estructura narrativa debe tener en cuenta grados de independencia en los cuales se manifiestan una serie de contradicciones, como un juego con cierta lógica mágica que puede atrapar al espectador.

²⁶ BERISTÁIN, Helena. *Análisis Estructural del Relato Literario*. Universidad Nacional Autónoma de México. Limusa Noriega Editores

Indiscutiblemente, para la realización de obras documentales audiovisuales se requieren diferentes herramientas que le permitan a los hechos encontrar los flujos informativos necesarios para llegar a las audiencias. Por ello, al recurrir al análisis estructural del relato literario, según los aportes de Helena Beristáin, se encuentran diferentes alternativas que pueden apoyar la construcción de las producciones fílmicas.

En la búsqueda de elementos relacionados con la narrativa se encuentran aspectos del discurso que ayudan a configurar el análisis sobre la misma. Éste se puede armar basado en la historia real de un suceso, pero sin ser totalmente esclavo de la misma. Los elementos que se exponen en esta confrontación exponen un encuentro entre la especialidad con la temporalidad, la perspectiva del narrador, las estrategias de presentación del discurso, el análisis semántico y la retórica. Cada uno permite entender que la realidad es diversa y se requieren distintas partes para construir



el relato que facilite la comprensión de los hechos. En el caso de la obra documental expuesta en formato audiovisual, es necesario encontrar la hibridación entre el discurso, la historia, la secuencialidad gráfica, la semiótica de los contenidos y los aspectos adicionales²⁷.

²⁷ Dicha ilustración hace parte de la obra de arte conceptual llamada *Moma Poll*, de Hans Haacke. Según Daniel Marzona en su texto *Arte conceptual*, comenta sobre la temática de la obra que el artista "(...) preguntó a los visitantes del museo por sus convicciones políticas al tiempo que criticaba a Nelson Rockefeller, por aquella época, 1970, era miembro del consejo de administración del Museo de Arte Moderno y gobernador del estado de Nueva York. Los visitantes recibían al entrar al museo papeletas de voto, que podían depositar en dos urnas provistas de contadores

Por consiguiente, en la obra de Beristáin *Análisis Estructural del Relato Literario* se propone estudiar dos planos de la pieza narrativa: la *historia* y el *discurso*. Ello permite descubrir en la obra documental aspectos que no se habían observado suficientemente. También se reconoce que en forma alternada predominan distintas funciones; existe, en términos globales, un factor dominante que puede llevar el peso de la narración, permitiendo la construcción de una historia coherente.



De acuerdo con las historias que se narran a través de una obra documental audiovisual, corresponde también clarificar que dentro de dichas producciones se ilustran distintas miradas que provienen de distintas épocas y vivencias de las sociedades correspondientes. En ocasiones, ello se presenta de manera consciente porque existe una inmersión de movimientos que dan cuenta de tales expresiones. En otros casos, simplemente ilustra momentos históricos sin necesidad de *matricularse* en corrientes de pensamiento, pero manifiesta de alguna manera los *sentires* de diferentes sectores poblaciones²⁸. Por consiguiente, Óscar López en su texto *Narrativa*

electrónicos. La siguiente pregunta sólo podía responderse con un sí o un no: *¿podría ser para usted una razón para no votar en noviembre al gobernador Rockefeller el hecho de que no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina?* Dos meses antes de la inauguración de la exposición, el presidente Nixon había ordenado el bombardeo y la invasión de Camboya por parte de Estados Unidos, de modo que la acción de Haacke debía interpretarse en relación directa con la actualidad política. Hasta el término de la exposición el 68.7% de los visitantes respondió afirmativamente y el 31.3% lo hizo negativamente.

²⁸ La anterior ilustración muestra algunos de los principales acontecimientos sociales y políticos ocurridos alrededor del mundo durante el 2004, extraídos de la revista Resumen del periódico El Colombiano. Entre las fotografías se encuentran los abusos del ejército norteamericano contra los

Latinoamericana argumenta que “la imposibilidad de presentar la realidad a través de una forma que la haga ver como totalidad comprensible, la renuncia a comunicar su sentido, a participar de una razón capaz de dar cuenta de todos los aspectos de la vida humana, son algunos de los signos identificadores de lo posmoderno”.²⁹

Por otro lado, en la *Narrativa Latinoamericana* de Óscar López se rescatan los conceptos de modernidad y posmodernidad, con el objetivo de analizar la narrativa latinoamericana reciente. El texto señala que las nuevas formas de describir los hechos de la cotidianidad obedecen a estructuras que responden a otras realidades que normalmente no se contaban. La narrativa contemporánea puede basarse en hechos reales para exponer con rigor sucesos ocurridos, al mismo tiempo que también puede describir fenómenos de una manera estética, tomar elementos de la realidad para construir historias fantásticas y elaborar construcciones magnas sobre asuntos imaginarios sin una relación inmediata con la realidad.

De ahí que Óscar López intente enmarcar la actual narrativa en diferentes elementos de la posmodernidad. Para ello, empieza explicando algunas de las bases de la modernidad, describiéndola como aquella época que inició con la idea de un hombre libre que tiene tanto deberes como derechos, con deseos de progreso, libertad y justicia, reivindicándose la capacidad de los individuos. En dicha época se pensó llegar al cumplimiento de los ideales anhelados, pero la realidad proporcionó amplitud sólo en progresos materiales. La conceptualización desarrollada por los *ilustrados*, como grupo emergente y universal, terminó en

presos iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib y los atentados terroristas contra las torres gemelas de Nueva York y en España.

²⁹ LÓPEZ, Óscar R. *La Narrativa Latinoamericana: Entre Bordos Seculares*. Fondo Editorial U. EAFIT. Medellín, Colombia. Mayo 2001.

apropiación por parte de ciertas élites de Europa y luego de Estados Unidos y, con ello, un sutil dominio sobre la proyección de Latinoamérica.

En este orden de ideas, los científicos e intelectuales se sumergieron en su saber específico, excluyendo de esta manera a grandes sectores de la población, sobre la cual y con la cual se habían tejido teorías de libertad, igualdad y justicia. De allí solo quedó un paso a la creación de nuevos ídolos y dioses. Se empezó a rendir culto a los tecnócratas y nuevos ilustrados, quienes empezaron a imponer sus modelos con el camuflaje de un discurso “comunitario”, en el cual el “común” realmente no tiene opción de discutir, analizar, proponer o desaprobar.

Finalmente, el proyecto moderno se distorsiona y aquello por lo cual se emplearon las mejores producciones intelectuales se revierte, permitiéndose pensar en derechos humanos casi exclusivamente de carácter individual y restringidos socialmente; a su vez, desaparecen por completo los derechos colectivos. El lenguaje en tiempos de modernidad da cuenta, por tanto, de su evolución y su deseo de permanecer. La narrativa se convierte en una herramienta para sustentar la vigencia de sus tesis. Los desarrollos documentales, por inferencia, responden a esa realidad y por supuesto dan cuenta de las fisuras, diferencias y manifestaciones grupales existentes en la contemporaneidad.



En resumidas cuentas, la posmodernidad representa la posibilidad de contar los fragmentos de una sociedad con nuevas dificultades e inquietudes. Ya no existe la pretensión de universalizarlo todo y mucho menos de convertirse en *mesías* de las generaciones actuales. Sin embargo, al contar las realidades en otras dimensiones permiten hacer lecturas de aspectos desconocidos o no tan evidentes. La obra

documental requiere mostrar la realidad, aunque en muchas oportunidades necesite de distintos recursos para poder crear esa sensación, sin que ello implique una tergiversación de los hechos originales.

Bienvenido León, periodista español y doctor en comunicación pública, expone algunas ideas sobre el tema, para conducir a sus lectores a la temática específica de la divulgación documental. Para ello, empieza aproximándose al concepto de documental desde las definiciones clásicas, explicando que dicha expresión se utiliza generalmente para nombrar objetos de diversa índole. Entre ellos se encuentran los noticieros de cine, las películas de carácter educativo, los



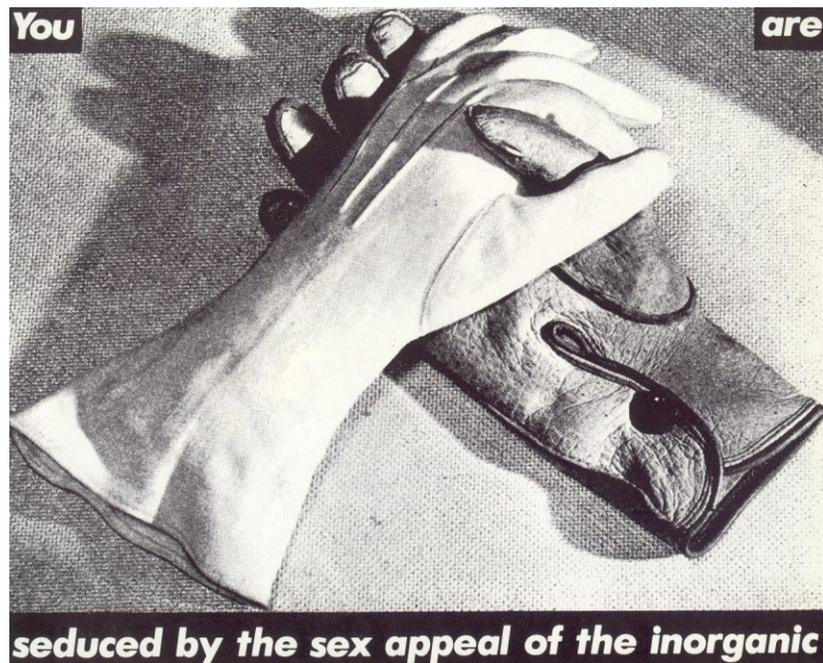
relatos de viaje y cierta variedad de programas producidos para la televisión. Según el autor en mención, *“una de las expectativas fundamentales de quien ve un documental es que los sonidos y las imágenes que lo componen sean un fiel reflejo del mundo real”*.³⁰

A pesar de que el documental audiovisual hoy cuenta con un importante reconocimiento en el ámbito internacional, la bibliografía existente apenas empieza a dar cuenta de las características, tendencias e impacto que puede tener esta manera de contar la realidad. Según la obra de León, el término se empleó por primera vez en la producción cinematográfica *Moana* por John Grierson –documentary-, en 1926. Desde dicha época, se intenta construir la definición de *documental* con cierta precisión; Grierson afirma que existen tres principios esenciales: en primer lugar, se hace referencia a una expresión estética;

³⁰ LEÓN, Bienvenido. El documental de divulgación científica. Barcelona. Ediciones Paidós. 1999

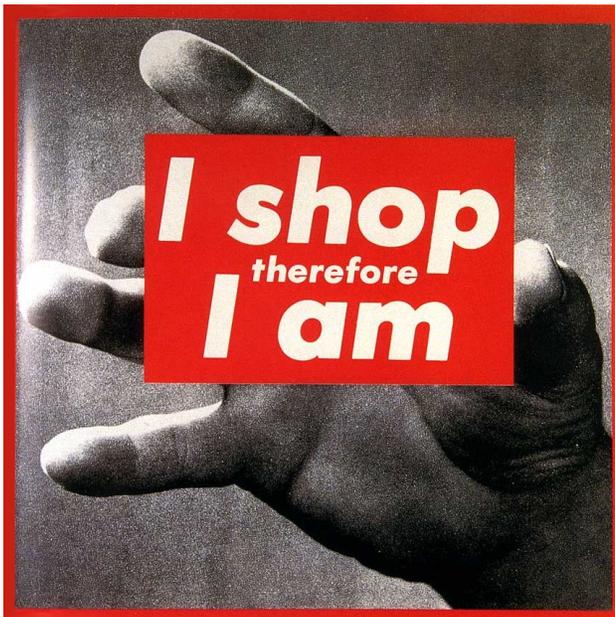
seguidamente, se sostiene que los personajes y las escenas reales brindan mayores posibilidades para interpretar la contemporaneidad y finalmente, se advierte que los elementos extrapolados del mundo cotidiano pueden reflejar más claramente la realidad.

Puede decirse que la narrativa, como componente de la obra documental audiovisual, hace parte del lenguaje literario, el cual, a su vez, ha sido estudiado por diferentes corrientes, como es el caso del formalismo ruso. Óscar Castro García y Consuelo Posada Giraldo en su investigación sobre *Análisis literarios*, argumentan que la forma de las palabras en el lenguaje literario muestra que “(...) *la lengua poética no niega las leyes de la lengua natural pero agrega otras*”³¹ Si la narrativa se alimenta del lenguaje literario y la obra documental audiovisual requiere de la narrativa, entonces la forma de las palabras también hacen parte de la estética documental y deberá ser tomada en cuenta para los análisis y las construcciones respectivas.



³¹ Castro García, Oscar y Posada Giraldo, Consuelo. *Análisis literarios*. Facultad de Educación. Departamento de Extensión y Educación a Distancia. Universidad de Antioquia. Medellín, 1995. P. 221.

Según los autores de Análisis Literarios, a la luz del movimiento formalista ruso y de los estructuralistas, en el discurso científico lo esencial es transmitir saberes y su función es referencial o informativa, mientras que *la literatura privilegia la función poética del lenguaje*. A partir de estos elementos se soporta la teoría del *cromatismo vocálico*, pensado desde el color de las vocales en cada lengua. Estos elementos pueden conducir a la conclusión que cada idioma posee palabras con la oscuridad o luminosidad que le puedan proporcionar las vocales. De ahí la existencia de palabras más sonoras o con mayor luz.



Es importante mencionar lo que Óscar y Consuelo exponen sobre Jorge Luis Borges en torno a su poesía, en vista de que se siente primero la forma y posteriormente el sentido del mensaje en todas sus obras. Para ejemplificar lo afirmado se habla de la *luna* otorgándole a la *u* una presencia oscura, así como se pueden analizar más casos, o el mismo en diferentes idiomas. Para Borges, en la poesía se siente

primero la forma y luego el contenido.

A este tipo de conclusiones llegan los autores mencionados cuando recogen el concepto de *función poética* que sustenta Roman Jakobson en su texto *Lingüística y poética*, como parte de los *Ensayos de lingüística general*. Dicha función es considerada primordial dentro del lenguaje literario, dado que le otorga elementos significativos a la obra documental a partir de diversos aspectos relacionados con la estética, la musicalidad, la sonoridad, la belleza, la forma, la expresión, la

organización sintáctica, la presentación gráfica, figuras, imágenes y léxico, entre otros componentes.

Sin embargo, se habla de lo *plurisignificativo* que puede ser el lenguaje literario, puesto que a una función poética le acompaña una *función social* desde un concepto histórico, social y cultural. Adicional a lo anterior, se suma el análisis gramatical y retórico a partir de sus estructuras y usos que adquieren las palabras, tanto desde el uso de los lenguajes cotidianos como desde el rigor del lenguaje convencional. Es así como Roland Barthes, citado por Óscar Castro y Consuelo Posada, sostiene que existe un método propuesto

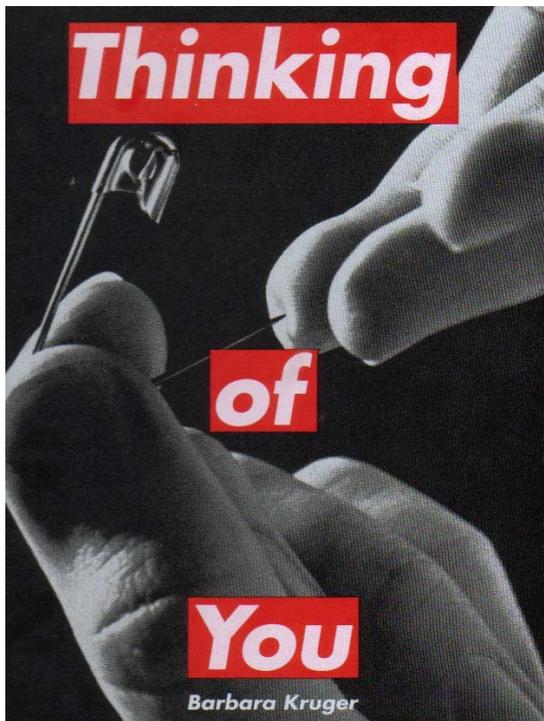


por Vladimir Propp, el cual es aplicable a todos los relatos del mundo. En esencia, se distingue entre la historia y el discurso. En primer lugar, se plantea la historia como la estructura o sostén de la narración, en la cual se encuentran las acciones de los personajes con cierto orden lógico y/o cronológico.

Por otro lado, “(...) *el discurso se refiere a la manera como esa historia es presentada al lector, con un narrador, un orden determinado y un conjunto de descripciones o reflexiones, que están por fuera de la historia*”³² Historia y discurso son dos caras de la misma moneda narrativa, que emplean un lenguaje literario para acercar ciertas formas de realidad, sobre todo si se intenta apropiarse de estos elementos a la estructura de la obra documental audiovisual.

³² Castro García, Oscar y Posada Giraldo, Consuelo. Análisis literarios. Facultad de Educación. Departamento de Extensión y Educación a Distancia. Universidad de Antioquia. Medellín, 1995. P. 236.

Retomando los postulados de Propp, su trabajo condujo a encontrar una estructura común a todos los cuentos rusos, basándose en el concepto de *función* adoptada por los estructuralistas. Fernando Del Toro en su obra *Semiótica del teatro* plantea que dentro de las funciones de la narrativa se encuentra la *situación dramática*. Por ello se advierte que el interés que puede despertar una narración lo demuestra la obra teatral, de la cual hablan analistas como Propp, Del toro y otros teóricos cuando se estudia la *función dramática*, la acción, los personajes, la historia y los demás elementos que componen toda la obra.



Con miras a identificar la construcción del componente narrativo dentro de una obra documental audiovisual, es necesario pensar en *secuencias* que ayuden a la comprensión, producción y montaje de la pieza. Por *secuencia* se entiende el “(...) tramo de acción que tiene un desarrollo lineal completo en sí mismo, {siendo coherente con la trama de la historia}. Esta *secuencia global* {o llamada también *súper-secuencia*) se constituye por los siguientes elementos: en primer lugar, una *situación inicial*; seguidamente, se cuenta con un *texto-acción* y, finalmente

se incluye una *situación de llegada*³³. Del Toro sostiene que la secuencia principal puede ser fragmentada en otros espacios más pequeños para establecer *rupturas estructurales internas*. Por ello, plantea la existencia de unas micro y macrosecuencias dentro del componente narrativo, ya que pueden ser aplicadas

³³ DEL TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: ED. Galerna. 1992. P. 177.

en cualquier lenguaje narrativo, específicamente en la construcción de la obra documental audiovisual.

Para concluir, la aplicación de varios de los elementos expuestos en torno a la construcción de una narrativa dentro del documental audiovisual se evidencia en el trabajo presentado por Manuel Roglán y Pilar Equiza en su texto *Televisión y lenguaje*, cuando se habla sobre la realización de un buen documental informativo para la televisión. Según los autores, *“en primer lugar se escribe un preguión que contiene todos los elementos que van a intervenir en la codificación del mensaje. El mensaje de los documentales actuales está contenido siempre dentro de un relato, de una historia. Todo documental apto para la televisión tiene que contar una historia casi dramática o cómica de un ser vivo, racional o irracional, o de unos hechos u objetos inanimados que se relacionan de alguna manera, dramáticamente, con un ser vivo”*.³⁴

Por consiguiente, el documental debe tener una línea argumental y, por tanto, elementos como historia, discurso, contenido, forma, estética, drama, secuencias y poética, entre otros factores que contribuyan en la construcción de un componente narrativo dentro de las piezas documentales audiovisuales, así como también proporciona bases sólidas para la elaboración de los libretos, con el fin que la pieza adquiera un sentido estético y coherente en torno a la narrativa, es decir, que adquiera sentido la historia³⁵.

³⁴ Roglán, Manuel y Equiza, Pilar. *Televisión y lenguaje*. P. 128. Ariel Comunicación. Editorial Ariel. Barcelona. 1996

³⁵ Las ilustraciones de las páginas 51 y 52 corresponden a dos inscripciones murales de la ciudad de Medellín: la primera, es la práctica del estencil, que se elabora sobre una plantilla con aerosol; dicha ilustración es una sátira hacia el gobierno de Bush por sus ataques a Irak, por lo que se cambia las palabras de Disney World o “Mundo de Disney” por Disney War o “Guerra de Disney”. La imagen de la página 52 corresponde a otro estencil que critica la masificación y homogenización que produce la televisión sobre la audiencia. Ambas fotografías fueron tomadas por Paolo Villalba. Con respecto a las fotografías de las páginas 54 a la 56, corresponden a cuatro obras de arte de Barbara Kruger, quien en sus obras suele combinar texto e imagen, con el fin de *“(…) analizar cómo los medios de comunicación producen y hacen visible la violencia, el poder y la sexualidad dentro de nuestra sociedad”*.

9. Consolidación metodológica

9.1 Enfoque, método y tipo de estudio

En cuanto al *enfoque* del proyecto, el registro y la sistematización de la información se convierten en procesos mediadores para esta investigación, en vista de que permiten la recolección y generación de información, al mismo tiempo que también conlleva hacia el análisis de la misma. De ahí que el trabajo de campo sea el generador de un cúmulo de información que requiere ser registrada y sistematizada para efectos de organización, análisis e interpretación de los datos a estudiar; por este motivo, es trascendental para la investigación seleccionar las técnicas y estrategias apropiadas para llevar a cabo el registro y la sistematización ágil de la información. Según Maria Eumelia Galeano en su texto “Registro y sistematización de información cualitativa”, afirma de que *“la selección de estrategias de registro está orientada por criterios como: enfoque metodológico, objetivos de la investigación, contexto socioeconómico en el cual se realiza la investigación, asignación de recursos (humanos, materiales, técnicos)”*³⁶.

Como resultado de todo lo mencionado anteriormente, en la investigación se ejecuta un registro sistemático del análisis de las obras documentales, las entrevistas y las referencias bibliográficas por medio de unas herramientas de investigación. En primera instancia, la elaboración de guías y protocolos permiten llevar un mejor registro de las entrevistas ejecutadas a los docentes y estudiantes de la facultad, y la observación directa de las obras documentales audiovisuales realizadas por los estudiantes; esto con el objetivo de focalizar la recolección de la información y posibilitar un registro sistemático. En segundo lugar, el

El anterior entrecomillado pertenece al texto *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, de Uta Grosenick.

³⁶ GALEANO, Maria Eumelia. Registro y sistematización de la información cualitativa. En: _____ Grupo de investigación calidad de vida. Interacciones y pensamientos. Explotación sexual infantil y juvenil: construcción de comunidad académica y avances investigativos. Medellín: Funlam, 2001. Pp. 1- 13.

establecimiento de un sistema unificado para la descripción bibliográfica de materiales documentales por medio de fichas bibliográficas y la información proveniente del trabajo de campo registrada mediante la técnica del diario de campo son algunos de los modelos más apropiados para llevar a cabo todo el trabajo de registro y sistematización en la investigación. Además, las fichas bibliográficas permiten de manera funcional y organizada, consignar toda la información proveniente de los libros, revistas, hipertextos, periódicos, videos y audiovisuales. Por otro lado, permiten la categorización de los datos para ubicar fácilmente la información.

A continuación, el uso de algunas herramientas de registro intrusivas tales como la fotografía, la filmación y la grabadora, además de las no intrusivas como las notas de campo, las cuales cumplen el papel de describir los procesos sociales en los contextos donde ocurren los hechos a investigar, incluyendo reflexiones sobre los mismos mediante la selección de las técnicas y estrategias de investigación a utilizar, pueden ampliar el panorama y la cantidad de la información.

Para efectos del *método* que se tendrá en cuenta dentro de esta investigación, las problemáticas sustantivas emergen del análisis concreto de un sector de las realidades sociales y culturales, manifestadas en la práctica hecha por los investigadores, como es el caso específico del objeto de estudio de este proyecto, entendido como la falta de una propuesta metodológica dentro de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam que responda a los requerimientos relacionados con la creación de obras documentales audiovisuales. Por otra parte, las problemáticas formales son producto de unas conceptualizaciones previas, dado que provienen de una teoría. Un buen estudio cualitativo combina ambas problemáticas, interrelacionándolas. Por esta razón, la investigación también encontrará su sustento en otros postulados teóricos, los cuales se mencionan en la bibliografía.

Por otro lado, una característica primordial del método cualitativo, en el cual se inscribe este proyecto, proviene del intento por lograr ejecutar una aproximación global de las situaciones sociales para explorarlas, describirlas y comprenderlas de manera inductiva. Por este motivo, se hace necesario para la Facultad de Comunicación Social de la Funlam responder a las demandas que en la actualidad los medios de comunicación exigen en torno a la elaboración de obras documentales audiovisuales. Desde este panorama mediático postmoderno, la creación de documentales audiovisuales se convierte en un asunto de actualidad en el cual se registran los diversos contextos culturales y realidades sociales del país, por lo cual los estudiantes de la Funlam deben responder satisfactoriamente como requerimiento para el mejoramiento de la calidad educativa de la institución.

Finalmente, con respecto al *tipo de estudio* es importante clarificar que esta investigación busca responder a unos requerimientos de tipo cualitativo, puesto que, además de ser la información recolectada en su mayoría perteneciente a esta categoría por provenir de normas, visiones, percepciones, actitudes, categorías, conceptualizaciones y valores, entre otros aspectos, también se enmarca dentro del campo histórico – hermenéutico, ya que los conceptos que se construyen dentro de la investigación provienen no sólo desde la teoría, sino también desde la práctica. El proyecto busca lograr comprender las carencias que afronta la Facultad en torno a la falta de una pedagogía y metodología que le permita al estudiante crear obras documentales audiovisuales y así mismo, lograr que el estudiante reflexione sobre sus procesos de enseñanza – aprendizaje.

9.2 Tratamiento de las fuentes

***Fuentes primarias.** Para el desarrollo de un análisis argumentativo dentro de las producciones documentales audiovisuales, se tuvo en cuenta las apreciaciones de los siguientes entrevistados:

- Jesús Abad Colorado, fotógrafo y periodista de la Universidad de Antioquia.
- Ana Lucía Cardoso, comunicadora social de la Funlam.
- Oscar Mario Estrada, comunicador social de la Universidad de Antioquia y master en comunicación educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- César Augusto Tapias, sociólogo y documentalista de la Universidad de Antioquia.
- Paula Mejía, comunicadora social de la Funlam.

* **Fuentes secundarias.** Las piezas documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, además de algunos textos claves que se encuentran mencionados dentro de la bibliografía.

9.3 Técnicas de investigación

Dentro de cualquier tipo de investigación cualitativa, el investigador debe identificar el tipo de técnicas que serán utilizadas con el fin de determinar las formas concretas de trabajo, los recursos específicos, instrumentos o materiales que permitirán cumplir con los objetivos propuestos dentro de la investigación. De ahí que se considere de suma importancia la elección de las técnicas claves, en vista de que éstas deben responder al marco global y al enfoque de la investigación, es decir, que deben guardar coherencia con los intereses que orientan el estudio, las características de la realidad a estudiar y los procedimientos propios de los enfoques metodológicos adoptados.

Por este motivo, para la realización de este proyecto investigativo encaminado hacia la construcción de una propuesta metodológica que incentive a los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam para la realización de obras documentales audiovisuales, se considera necesario la implementación de las siguientes técnicas de investigación:

A. La observación: por medio de esta técnica de investigación, se pueden percibir los hechos y acontecimientos que develan las carencias en torno al desarrollo de propuestas documentales audiovisuales elaboradas por estudiantes y docentes de la facultad, mediante el registro, la compilación y visualización de dichos recursos, así como también el contacto directo con los sujetos involucrados dentro del estudio con el fin de recoger y comprobar la información mediante el contacto directo con la realidad estudiada.

Por consiguiente, es necesario tener en cuenta dentro de la investigación los aspectos de la realidad que merecen ser estudiados. Los aspectos a observar se relacionan implícitamente con el problema de estudio diagnosticado. Por ende, si el problema de esta investigación se centra en la construcción de una propuesta metodológica y pedagógica en torno a la construcción de piezas documentales audiovisuales, se pueden distinguir diversidad de factores tales como:

- **Conceptualización de las obras documentales:** es decir, reflexionar sobre todo lo relacionado con el estudio de las corrientes estéticas, artísticas, semióticas y narrativas que influyen decisivamente en la creación de las obras documentales conceptuales.
- **Conceptos técnicos:** en este apartado, se trataría básicamente de la construcción de conocimientos teórico / prácticos para los estudiantes en torno a la implementación de equipos técnicos tales como la cámara de video, la cámara fotográfica y el equipo de edición, entre otros.
- **Contenidos teóricos y prácticos de las asignaturas:** reflexionar sobre los procesos académicos del currículo de la Facultad de Comunicación Social, más específicamente sobre las asignaturas que se relacionan con el campo audiovisual para determinar los campos de acción por los cuales se debe comenzar a generar procesos educativos de cambio que conlleven a la reflexión permanente entre docentes y estudiantes para responder

satisfactoriamente a las necesidades educativas actuales en torno a la creación de piezas documentales audiovisuales.

Como lo afirma Alfonso Torres Castillo en su texto “Estrategias y técnicas de investigación cualitativa”, “(...) *no se trata de apreciar cada uno de los aspectos en forma aislada. Es necesario considerar su contexto y las relaciones que tienen entre ellos*”³⁷. Otro punto clave para la realización de esta técnica se encuentra en el diario de campo, el cual sirve como herramienta didáctica para el registro de la información, casi como un cuaderno de notas en el cual se anotan aspectos claves tales como: los datos para ubicar la observación, es decir, el lugar, la fecha, la hora y el tipo de situación; lo observado, definido como los hechos y acontecimientos, y finalmente, los comentarios de la persona que observa, entendida esta fase como las opiniones e interpretaciones personales del investigador acerca de lo observado. Las observaciones se hacen en pequeños grupos, preferiblemente, con el fin de lograr compartir las impresiones y comentarios de cada uno de los investigadores. En efecto, la observación es una de las técnicas que permiten recoger informaciones directas sobre la realidad.

B. La entrevista: la técnica de la entrevista se define como una conversación entre dos o más personas, dirigida por el entrevistador, con preguntas y respuestas, las cuales pueden tener diversos grados de formalidad. Por otro lado, la entrevista le permite al investigador recoger informaciones sobre temas y situaciones específicas, así como la interpretación que le confieren los entrevistados sobre los asuntos tratados.

Por esta razón, el grupo de investigación elaboró preguntas bien formuladas y ordenadas a manera de entrevista estructurada para estudiantes y docentes de la facultad; por medio de este recurso se abordaron **preguntas sobre hechos**

³⁷ TORRES CARRILLO, Alfonso. Estrategias y técnicas de investigación cualitativa. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, 1999. Pp. 83 – 140.

puntuales y específicos para conocer más datos sobre el tema o para aclarar el asunto que se discute; **preguntas sobre opiniones** para comprender el sentido que la gente le atribuye a lo que hace; **preguntas de análisis** para entender mejor los problemas y descubrir sus causas y aspectos profundos, y **preguntas sobre acciones** para saber lo que piensan hacer los entrevistados frente a los problemas. Por otro lado, se formularon varios tipos de preguntas como abiertas, medio – abiertas y cerradas. Las entrevistas fueron consignadas con la ayuda de una videocámara.

9.4 Fases del proyecto

A. Fase de exploración

La iniciativa del proyecto partió de la necesidad que encontró la Facultad de Comunicación Social de la Funlam para construir un modelo pedagógico que facilitara en los estudiante los procesos de aprendizaje en torno a la realización del documental audiovisual; dicho problema se agudizó con la propuesta presentada por Canal U hacia la Facultad, la cual manifestaba los deseos de dicho medio de comunicación por transmitir los documentales hechos por los estudiantes del séptimo semestre que se inscriben dentro del área de formación en *Producción de Televisión* de la Facultad.

En efecto, se detectó que los docentes que educan a los estudiantes dentro del campo del documental audiovisual en las áreas de *Lenguaje de la Iluminación*, en la cual los estudiantes realizan el foto-documental, primera aproximación hacia el trabajo audiovisual documental, y *Producción de Televisión*, no siguen una línea determinada en cuanto a la investigación y realización de dichos proyectos. Por otro lado, existen numerosas obras documentales audiovisuales que reposan en el archivo de los laboratorios de la Facultad, las cuales en la actualidad no se han sistematizado en un registro que sea provechoso para la formulación de una

propuesta metodológica, un estudio analítico que demuestre cómo se viene trabajando los documentales en la Facultad de Comunicación Social de la Funlam.

Por consiguiente, la sistematización de todas las obras documentales se concibe como el primer acercamiento exploratorio del proyecto, además de aclarar que el énfasis de la Facultad es *Comunicación - Educación* con una línea de investigación definida. Es importante determinar si estos trabajos están adscritos a la línea; por ende, se requiere observar las cartas descriptivas de los cursos mencionados anteriormente y comparar los objetivos propuestos en cada uno de estas áreas de formación.

B. Fase de profundización

Identificado el problema que merece ser desarrollado dentro de la investigación, se procede a la tarea de sistematizar el archivo documental audiovisual que se tiene en el estudio de televisión. En primer lugar, se configuró un tipo de ficha que diera cuenta de los realizadores, el año de producción, el título y las observaciones del video, si dicha producción participó en un certamen o fue emitido por un canal local. Por otro lado, también se creó un formato de ficha textual con el objetivo de comenzar a darle rigurosidad a los referentes teóricos y sus categorías conceptuales por medio de la búsqueda bibliográfica, unida esta con el registro de las entrevistas ejecutadas hacia los documentalistas expertos dentro del campo de la realización de este tipo de obras y la información recolectada y analizada mediante la visualización de los proyectos sistematizados que fueron elaborados por los estudiantes.

De igual manera, se realizó el formato de entrevista con las preguntas que abarcara la problemática de la investigación. Es importante destacar que las experiencias que se logren percibir por medio de los aportes que brinden cada uno de los entrevistados, servirán como referente teórico para rastrear las pautas

metodológicas que realizan los docentes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam en la formación de comunicadores sociales documentalistas.

C. Fase final

En este apartado se procederá con el ensamble de las fichas bibliográficas, los aportes más relevantes de cada uno de los entrevistados, enunciados dentro de las fichas bibliográficas, y las fichas de análisis de cada uno de los documentales sistematizados. Por otro lado, se procederá con el montaje audiovisual del registro de las entrevistas; la redacción y corrección final del texto y el desarrollo del soporte multimedial.

10. Hallazgos y análisis de la información a partir de la sistematización de las obras documentales audiovisuales

Para la creación de una pieza documental audiovisual es indispensable tener en cuenta los postulados que ofrecen algunos de los campos del conocimiento tales como la estética, el arte, la narrativa y la semiótica, cuyas teorías proporcionan fundamentos sólidos y conceptuales para elaborar obras de calidad. Por ello, la estética como componente complementario dentro del campo de formación de un documentalista puede brindarle bases para la construcción y el tratamiento de la imagen a partir de la iluminación, el uso de planos, el tipo de cámara más apropiado para capturar una acción o un personaje, la composición y el encuadre.

En cuanto al desarrollo de un componente artístico, el documental puede configurarse como una obra que expresa una idea de una forma creativa; de ahí que el tratamiento de la imagen contribuya a la construcción de un relato, una ambientación y una narrativa visual para dotar a la pieza de un estilo autóctono definido por los realizadores, gracias a los aportes brindados por las artes clásicas y poshistóricas.

Con respecto al campo semiológico, la idea de capturar dentro de un plano unos objetos, lugares y personajes dentro de una circunstancia específica debe contener una intencionalidad por parte del director. El uso de unos signos y la significación de los mismos dotan a la obra de un sentido único y particular por parte de los realizadores, quienes también pueden intervenir sobre la obra para otorgarle un concepto.

Finalmente, el área de la narrativa permite a los realizadores tener formación en cuanto a algunos elementos relacionados con la forma como se narra la historia para lograr mantener al espectador conectado a la producción de principio a fin. Para ello, es indispensable tener presente una metodología en torno a la

investigación, con el objetivo de que la obra contenga una narratividad bien elaborada, dado que es a través de la sucesión de las imágenes y de los relatos expuestos que se comienza a contar una historia. Todas estas apreciaciones mencionadas en torno a dichos campos del conocimiento serán los ejes centrales para llevar a cabo el análisis de las obras documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social, además que serán los temas centrales para realizar las respectivas indagaciones a los entrevistados.

10.1 Aproximación al campo de la estética

Dentro de cada obra audiovisual debe existir un componente estético que la dote de un estilo particular, tal cual como lo expuso el teórico esteta André Malraux a la pregunta sobre qué es el arte, al responder que es *aquello por medio de lo cual las formas se convierten en estilo*. De ahí que se advierta la necesidad de dotar a las artes audiovisuales de un *hecho estético* a partir de la creatividad y el ingenio de los realizadores, sin descartar elementos tan importantes como las teorías existentes sobre el arte, las cuales contribuyen enormemente en la concepción sobre el encuadre, la iluminación, la composición y la fotografía de la imagen dentro de la producción de una pieza documental audiovisual.



Indiscutiblemente, dentro del componente de la estética existen varias categorías que pueden calificar a las imágenes dependiendo de su aplicabilidad dentro del relato fílmico; dichas unidades son conocidas como lo bello, lo grotesco, lo kitsch, lo siniestro y lo sublime, aunque con la intención de no querer delimitar y dar una concepción reduccionista de este campo del conocimiento tan extenso. La importancia de la estética dentro del trabajo de un realizador de obras fílmicas radica en la idea de que sea el director de la obra quien inscriba su producción



dentro de este saber con el fin de dotar a su obra de un estilo particular que lo diferencie del resto. Infortunadamente, muchas de las producciones documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social carecen de una formación estética, lo cual queda evidenciado en la sistematización de dichas obras.

En efecto, la carencia de un componente estético dentro de las producciones audiovisuales elaboradas por los estudiantes se evidencia en el trabajo tanto del director como del guionista, quienes no tienen una idea clara sobre lo que representa un guión técnico y los elementos que se desprenden de este: tipos de plano; sucesión de secuencias o tipo de montaje; indicaciones de encuadre y de iluminación; tipos de angulación; movimientos de cámara, entre otros aspectos que componen la imagen fílmica. Puesto en otros términos, es el director o el guionista, dependiendo del caso, quien debe dotar a su producción de una estética particular a partir de una técnica que queda implícita y definida si se tienen en

cuenta las anteriores recomendaciones con respecto al guión técnico y a la imagen fílmica.

No obstante, la formación de una estética dentro de las academias es un asunto muy complejo, tal cual como lo afirma Jean Mitry en su texto *Estética y psicología del cine. Las estructuras* al exponer que “(...) *la elaboración fílmica es mucho más difícil. Ante todo porque si la gramática y la sintaxis se enseñan en las escuelas, la estética del cine es todavía desconocida. Además del talento y las ideas que le son indispensables tanto como al novelista, el cineasta debe tener un estilo, es decir, saber adaptar sus conocimientos estéticos a la realización de una obra personal y emplearlos en el momento oportuno; instaurar sobre todo reglas nuevas que no serán válidas quizá más que para esa obra en sí, pero que le darán su carácter original y harán de ella otra cosa que la banal y metódica aplicación de un saber académico. Ahora bien, si toda obra implica sus propias leyes, también debe justificarlas. No basta con elegir tal forma en vez de tal otra; hay que saber el por qué y hacerlo bien*³⁸.

Al mismo tiempo, Jesús Abad Colorado, fotógrafo y periodista de la Universidad de Antioquia, concibe de vital importancia tener una formación en estética dentro de las facultades de comunicación social. Colorado argumenta que “(...) *yo no concibo un ejercicio del periodismo sin ética y sin estética; ambas tienen que estar presentes en cada uno de los actos que haga un periodista o cualquier ser humano, ya sea abogado, comunicador o fotógrafo. La manera como uno pueda contar una historia depende de la sensibilidad que uno tenga. Seguramente en el dolor también hay belleza, aunque no busco con eso estetizar los hechos de guerra de un país, si vamos a hablar de eso en esos términos, pero si al menos que la gente reflexione sobre lo que está sucediendo. Yo creo que ese acercamiento con la verdad, con los componentes de la ética y la estética, tienen*

³⁸ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. Madrid: siglo veintiuno de España editores, s.a. de c.v., 1998.

*que traducirse en imágenes que perduren en el tiempo y en la memoria de esta sociedad*³⁹.

Dicho de otra manera, el autor de una obra documental debe hacer una composición visual a través de unas imágenes que le brindan una forma y un estilo a su producción. Además, debe contener un tema, una intención, ya que en toda producción audiovisual que merezca el calificativo de arte contiene una *“(...) forma y estilo {que unidos componen} la concreción de las imágenes, y las imágenes, la concreción del realizador. (...) La acción del realizador consiste en hacerla vivir, en “situarla en el mundo”, en determinar sus reacciones recíprocas y en ubicarla relativamente entre sí. Es todo un universo de formas y de relaciones que conviene crear, significar mediante imágenes y no ilustrar con imágenes. No se trata de fotografiar a gente que habla*⁴⁰.



Vale decir que la tarea de los futuros documentalistas de la Facultad de Comunicación Social se debe fundamentar en la representación de la realidad actual: realizar producciones sobre el mundo contemporáneo; la situación actual que afronta la comunidad; los sueños y los gustos de los ciudadanos; y la cultura,

³⁹ Entrevista a Jesús Abad Colorado para el proyecto de investigación *Sistematización de las obras documentales audiovisuales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam*. **Profesión:** fotógrafo y periodista de la Universidad de Antioquia. **Lugar:** Plazoleta Funlam. **Fecha:** Septiembre de 2006.

⁴⁰ *Ibíd.* Mitry, P.45.

para poder definir su propia personalidad en torno a sus piezas documentales audiovisuales y poder diferenciarse de sus colegas. Esto es posible gracias a que las producciones audiovisuales que gozan de un estatuto artístico contienen imágenes que se componen de símbolos fugitivos que dependen más del contexto visual en el cual se les sitúa, a diferencia del lenguaje que contiene signos convencionales que son asimilados y entendidos por todo el mundo.



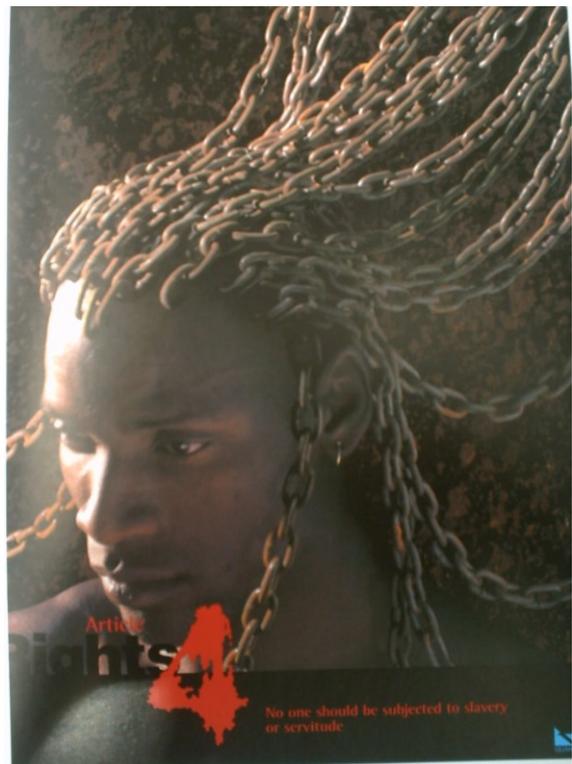
Ahí radica la originalidad de un realizador de obras documentales: lograr cargar dichos signos fílmicos de una significación momentánea; además, si se cita un caso específico para ejemplificar este debate, es seguro que dos realizadores que se

encuentren elaborando por aparte un documental sobre los *performance artísticos* en Medellín, no realizarán el mismo tipo de pieza audiovisual, ni transmitirán la misma idea de una forma idéntica, puesto que cada uno le impone su sello personal, su estética particular. En otras palabras, los mismos conceptos pueden ser significados de múltiples maneras y no es necesario que exista una condición análoga entre el significante y el significado dentro de la imagen fílmica, con el fin de que cada director le plasme a los signos que componen su producción de un estilo autóctono y que sea el espectador quien le pueda otorgar su propia interpretación.

De ahí que se advierta la idea de que el cine y las producciones audiovisuales como los documentales no sean un lenguaje convencional sino una composición de signos ambiguos, tal cual como lo expone Mitry al afirmar que “(...) *la imagen*

filmica no es un signo “en sí”. La significación que puede tener cambia según se presente de una u otra manera. Mas, igual que para el signo abstracto, la significación filmica es distinta de lo que es la imagen en tanto que signo”. Un ejemplo de esta situación podría ser la visualización en un film de un cenicero con colillas de cigarrillo; en un caso hipotético, podría representar el paso del tiempo, aunque no necesariamente, ya que también podría asimilarse como el vicio excesivo de un adicto a la nicotina. Otro ejemplo podría ser el hecho de observar un almanaque colgado sobre una pared que está rayado en los últimos días del mes de septiembre; podría interpretarse como las fechas en las cuales el personaje debe ir a hacerse los exámenes de colesterol al hospital, o, por otra parte, podría entenderse como los días de retraso que tiene la protagonista del film por consecuencia de su embarazo.

Para efectos de poder dotar a la imagen de unos signos ambiguos, llamados también como signos descolgados según las teorías de Roland Barthes, se necesita tener un acercamiento con el arte, tal cual como lo expresa Ana Lucía Cardoso, egresada de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, quien comenzó su carrera como documentalista al elaborar una obra audiovisual para un curso que efectuó en el Colombo Americano sobre realización de documentales audiovisuales. La temática de su pieza



ilustraba personajes anónimos, fumadores, alcohólicos, ludópatas y adictos sexuales; según Cardoso, “(...) se trataba de una versión experimental y abstracta, muy influenciada desde el arte por su simbolismo. Un documental debe

*dejar una temática y un espacio interpretativo para el espectador. También importan la estética, la imagen y la poética; no todo se debe entregar “masticado”... hay que manejar simbolismos y metáforas {dentro de los signos filmicos para que el espectador pueda dialogar con la obra y la interprete desde su propia experiencia}*⁴¹.

Por ende, la imagen fílmica no es unívoca a interpretaciones dentro de sus configuraciones estéticas. A su vez, las producciones fílmicas no buscan expresar ideas precisas, en vista de que la lógica de las piezas audiovisuales como los films y los documentales se centra más en la expresión y en la determinación de las ideas que surgen en la conciencia del espectador; según Mitry, “(...) *la forma lógica no concierne pues sino a la manera de organizar estas imágenes, de establecer sus relaciones con miras a alguna finalidad expresiva*”⁴².

Es el caso de la crónica audiovisual *Cambalache*, elaborada por Paula Mejía, la cual narra la historia de unos vendedores de objetos de segunda en el centro de Medellín, quienes cuentan sus anécdotas de la vida en la calle, las ventas que hacen diariamente y el rebusque para llevar algo de comer a sus casas. Desde lo técnico, la cámara registra a los personajes con primeros y primerísimos planos de las cosas que venden; el sonido no es muy bueno, ya que está sucio por el ambiente, aunque existe una relación entre la imagen y el sonido. Aunque la obra no logra un estatuto epistemológico que la clasifique como documental por la falta de otros puntos de vista diferentes al de los cambalacheros y por efectos de su duración, definitivamente contiene una intencionalidad estética que justifica no sólo los movimientos de la cámara, los tipos de planos y el montaje, sino que también ilustra las vivencias de estos personajes logrando generar sentimientos al

⁴¹ Entrevista a Ana Lucía Cardoso para el proyecto de investigación *Sistematización de las obras documentales audiovisuales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam*. **Profesión:** comunicadora social de la Funlam. **Lugar:** Estudio de televisión de la Funlam. **Fecha:** agosto 28 de 2006.

⁴² *Ibíd.* Mitry, P.78.

espectador por su expresión humana, combinada con unos excelentes primeros planos que reflejan el rostro de esperanza y desconsuelo de los protagonistas de la obra; dicho de otra manera, la pieza cautiva también por la narración de esas historias de vida que cuentan los propios personajes, acompañados de unos bellos primeros planos.

En cuanto a la imagen fílmica, es importante clarificar que esta se constituye por un tipo de *plano*, definido como una unidad fílmica que enfocan una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo. De ahí surge la importancia de que los estudiantes de la facultad reciban una formación en fotografía e iluminación, en vista de que con los conceptos básicos de esta área pueden aprender a manipular la imagen, ya sea a partir de la composición con el manejo de sombras y luces para acrecentar o disminuir los volúmenes de los objetos filmados; o también conocer sobre los efectos lumínicos por medio de la abertura del diafragma para obtener mayor luminosidad, etc.

Es el caso del audiovisual *Es real*, elaborado por Gloria Gil y otros, en el cual se realiza un montaje alterno de diversas imágenes del centro de Medellín nocturno, las cuales son acompañadas por una narración poética. En realidad, dicha pieza no contiene un uso de la iluminación, por lo cual las tomas son demasiado oscuras. Por otro lado, se evidencia la falta de una estructura narrativa al dotar a las imágenes de una significación verbal poética. El mensaje de la obra no es claro por su falta de referentes teóricos conceptuales y el relato discontinuo tanto del texto leído como de las imágenes. También abundan los fundidos en negro para hacer cambio de imágenes lo cual contribuye a que la obra sea más oscura todavía.

En realidad, muchas de las piezas audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la facultad no contienen un desarrollo estético de los tipos de planos, los cuales tampoco tienen una justificación dentro de la producción. Por consiguiente, se cita

a continuación los diferentes tipos de planos utilizados dentro de las producciones fílmicas europeas citados por Jean Mitry, lo cual sirve como complemento para adquirir una visión más universal sobre el uso y la determinación del campo y el encuadre dentro del documental:

1. *Plano lejano {plano general largo o long shot}*: Abarca un gran conjunto muy alejado de la cámara.
2. *Plano general {plano general corto}*: gran conjunto que comprende un conjunto más cercano que en el “long shot”, pero cuyo campo se extiende bastante lejos en el segundo plano. Estas dos clases de planos se utilizan, generalmente, sólo en las tomas en exteriores.
3. *Plano de conjunto {plano general}* de igual naturaleza que el precedente, pero cuyo espacio está limitado por el decorado (interior de una estación, de un baile, de una habitación de amplias dimensiones)
4. *Conjunto cercano {plano de conjunto}*: semejante al precedente aunque en un campo más restringido, siendo los personajes menos numerosos y estando más cercanos.
5. *Plano medio {plano total}*: que enfoca a uno o muchos personajes vistos de la cabeza a los pies en el límite del cuadro. Cuando los personajes son numerosos, algunos pueden ser tomados en plano americano, otros en segundo término. Pero así se hace referencia sólo a los actores principales. A este efecto, el guión técnico debe señalar la posición respectiva de los personajes secundarios. Por ejemplo: “Se ve en **plano medio** a Pedro, Santiago y Susana sentados alrededor de una mesa. En segundo término, a la izquierda, se distingue a la orquesta de jazz, detrás de las mesas a cuyo alrededor se hallan sentados numerosos clientes. A la derecha, casi en primer plano, Luciano, visto en tres cuartos perfil, observa bebiendo su whisky”.
6. *Plano semimedio {plano cercano}*: que encuadra a los personajes a la altura de las rodillas.

7. *Plano americano {plano de cintura}* que encuadra al nivel de la cintura. Esta denominación que sólo pertenece a la terminología francesa, data de 1911. {En EE. UU este tipo de plano toma al personaje de las rodillas hacia arriba, como consecuencia de la aparición de las películas del Viejo Oeste.}
8. *Primer plano {plano medio}*: encuadra a los personajes a nivel del busto.
9. *Gran primer plano {primer plano}*: que encuadra el rostro desde la altura de los hombros. Cuando dos rostros son encuadrados en la misma imagen se emplea a veces el término *primer plano amplio*.
10. *Primerísimo primer plano {plano detalle}*: que encuadra solamente una parte del rostro, desbordando el resto fuera de campo⁴³.

Definitivamente, el buen uso de los planos dentro de una producción documental audiovisual contribuye enormemente a dotar a la obra de una significación estética, tal cual como lo expone Paula Andrea Mejía, egresada de la Facultad de Comunicación Social y realizadora de la pieza audiovisual *Cambalache* al exponer que dentro de sus obras suele utilizar mucho el plano detalle, en vista de que “(...) *le otorga un mayor contenido intelectual a la imagen por medio de la sensación de cercanía; no obstante, es importante también hacer uso de varios planos para crear una composición amplia de las tomas*”⁴⁴.

Por otro lado, Oscar Mario Estrada, comunicador social de la Universidad de Antioquia y master en comunicación educación de la universidad Autónoma de Barcelona, afirma que “(...) *los planos y las angulaciones dentro de un documental obedecen mucho a la estética, {en vista de que contribuyen a la construcción de} una estrategia visual, la cual dota a la obra de un punto de vista y un hilo conductor al relato. Por ejemplo, si una historia devela la intimidad de unos*

⁴³ Ibíd. Mitry, Pp. 169 – 170.

⁴⁴ Entrevista a Paula Mejía para el proyecto de investigación *Sistematización de las obras documentales audiovisuales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam*. **Profesión:** comunicadora social de la Funlam y actual docente de la facultad. **Lugar:** Estudio de televisión de la Funlam. **Fecha:** agosto 14 de 2006.

sujetos, el realizador tendrá en mente el desarrollo de un tipo de plano específico que ilustre mejor esa atmósfera. Yo recuerdo un trabajo que vi sobre la prostitución en Holanda. Fue un trabajo que se hizo con micro cámaras porque el tema era la trata de blanca y los realizadores tuvieron en gran parte del material que captaron camuflarlo y hacerse pasar como clientes, porque detrás de ese documental había una gran denuncia, un comercio de mujeres latinas en Europa. Este trabajo tiene una estética muy de lo cotidiano y los realizadores hicieron planos de forma angular y desde la óptica de alguien que acude a un lugar. Entonces dependiendo del trabajo que se esté elaborando, se concibe una estética específica”⁴⁵.



En particular, muchos de los documentales analizados para la sistematización no gozan de un estilo estético para llevar a cabo una correcta movilidad de los planos por medio del tipo de cámaras. Comúnmente suele apreciarse en estas piezas audiovisuales un uso exacerbado de la cámara en

mano, lo cual ilustra imágenes temblorosas y en movimiento; no se podría hablar tampoco de una intencionalidad por parte de los realizadores de ejecutar este tipo de tomas como consecuencia del *dogma 95*, en vista de que no se muestra argumentado desde el contexto conceptual esta dinámica dentro de las piezas audiovisuales. Es importante recalcar que las incidencias excesivas de este tipo

⁴⁵ Entrevista a Oscar Mario Estrada para el proyecto de investigación *Sistematización de las obras documentales audiovisuales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam*. **Profesión:** comunicador social de la Universidad de Antioquia y master en comunicación educación de la universidad Autónoma de Barcelona. **Lugar:** Plazoleta Funlam. **Fecha:** septiembre de 2006.

de cámaras o de planos deben estar justificadas por el realizador, ya sea porque quiere destacar un carácter dramático de un hecho o una situación en particular, o un factor psicológico de los personajes.

En consecuencia, Mejía advierte de la importancia de contar con unos recursos técnicos que permitan desarrollar un mejor producto visual en cuanto a la filmación del documental, tales como la cámara, luces y micrófonos, entre otros, dado que “(...) todos estos componentes ayudan a configurar una estética particular a la imagen, ya sea desde el tipo de angulación de la cámara, el uso de un plano en particular y el movimiento de una cámara dentro de un hecho específico; sin duda alguna, todas estas herramientas contribuyen a la creación de sensaciones en el momento de que el espectador visualice el documental”⁴⁶. De ahí la importancia de promover el desarrollo de los tipos de cámara, ya sea el travelling en movimiento, lateral o circular, ya que el travelling en mano no es el único que existe, al igual que el zoom in / out, el paneo izquierda – derecha y viceversa, y el tild up / down, entre otros.

Por consiguiente, obras como *Vestigios. Un recorrido por la historia*, elaborada por Raúl Guarín y otros, ilustra la falta de estética con respecto al uso de los tipos de cámara, en vista de que gran parte de la pieza estuvo realizada con cámara en mano, lo cual se devela con las imágenes temblorosas. Además, se puede dilucidar la falta de investigación y profundidad en torno a la temática. Toda la crónica es narrada por una misma fuente y una voz in off, lo cual refleja la falta de estilo y no presenta variantes para determinar que es una obra documental; es una cámara en un escenario sin una propuesta estética.

De igual manera, el trabajo audiovisual *Toda profesión tiene algo de placentero*, de Dickson Uribe y otros, el cual enseña una historia plana de cuarenta minutos

⁴⁶ Ibíd. Entrevista a Paula Mejía.

musicalizada con una misma canción que se repite una y otra vez: *A Dios le pido*, de Juanes. Por otro lado, no existe una intención clara de los realizadores, no hay una propuesta estética, ni tampoco un argumento que atrape al espectador. Carece de un montaje, en vista de que es un simple registro con carácter de entrevista, carente de investigación y profundidad. Lo peor del caso es que no existen otras fuentes diferentes a la del médico forense. Por otro lado, en la mayoría de los trabajos elaborados por los estudiantes persiste la carencia de un tratamiento estético y cuidado con la cámara, sin uso de unos referentes iconográficos, sin composición e iluminación de las tomas⁴⁷.

⁴⁷ Las ilustraciones utilizadas en esta categoría de estética corresponden a los siguientes artistas, en orden de aparición:

- A. GORDON, Douglas. *Between darkness and light* o "Entre la oscuridad y la luz". Video instalación. 1993. P.68.
- B. ABRAMOVIC, Marina. *Balkan Baroque*. Video performance. 1997.
- C. CATTELAN, Mauricio. *La hora nona*. Estilo mixto, medidas variables. 1999.
- D. GORDON, Douglas. *Play dead* o "Haciéndose el muerto". Video instalación. 1990.
- E. MAVIYANE, CHAZ. *Artículo 29 de los Derechos Humanos*. Diseño de protesta. 1999.
- F. FRABRIZZIO. *Portrait of Roma*. 2000.

10.2 Aproximación al campo del arte

La categoría arte se concibe como un componente fundamental dentro de la realización de obras documentales audiovisuales, al mismo tiempo que también el campo del diseño le otorga bases conceptuales para llevar a cabo la puesta en marcha, la creación y en general la ambientación que se le va a dar a la pieza. De ahí que se considere indispensable la influencia que cumplen las diferentes escuelas o movimientos artísticos dentro de la creación o producción de una obra documental, en vista de que le proporciona referentes conceptuales dentro del campo estético, más específicamente dentro de los componentes visuales y sonoros.

Sin duda alguna, el sonido cumple un papel fundamental dentro del desarrollo de un documental, dado que se concibe como un elemento incidental y por supuesto, la musicalización termina otorgándole a la obra fílmica una atmósfera estética específica que depende esencialmente de la visión del realizador. Todo lo anterior se toma como un factor integrador que



involucra lo multimedial, cuya área se compone de diversos factores tales como la unión de imágenes, gráficos y sonidos; todos los anteriores signos fílmicos contribuyen en la transmisión de un mensaje impecable - cuando existe una correcta inclusión y manejo de la imagen y el sonido - que pueda ser interpretado por el perceptor o espectador de acuerdo a la intención del realizador o realizadores.

Por otro lado, a partir de la perspectiva del diseño gráfico se puede tener también un punto para la presentación del mismo documental y la ambientación del mismo, cuando se requiere de formatos gráficos para ayudar a construir la forma y, por consiguiente, la historia a contar. Por todo lo mencionado anteriormente, se ha decidido incluir la categoría de arte como punto de análisis para determinar si cada una de las piezas fílmicas cumple con dos condiciones fundamentales dentro de la realización de una producción fílmica: el uso adecuado de la *imagen* y el *sonido*.



Es importante clarificar que todas las piezas analizadas dentro de esta propuesta se inscriben dentro del formato de la crónica y los audiovisuales; de igual manera, la mayoría de estas producciones cuentan con un diseño y un estilo muy parecido, lo cual se presenta como resultado a lo que el docente del curso les enseña a sus estudiantes en torno a la producción de este tipo de piezas. Por este motivo, la estética y el manejo artístico tienen lineamientos muy similares, perdiéndose el concepto de originalidad o particularidad con respecto a la

elaboración de estas producciones.

Dentro de cada una de estas piezas audiovisuales se puede observar una tendencia que va dirigida a resaltar los asuntos culturales que se tejen dentro de la ciudad: propuestas que ilustran a sus ciudadanos, a los espacios urbanos, la arquitectura, las prácticas sociales y culturales, entre otros aspectos. Por esta razón, se observa una articulación con los movimientos artísticos del *realismo* y el *expresionismo* como componentes conceptuales dentro de la categoría de arte. En

primer lugar, el realismo consiste en un estilo de representación que se encuentra próximo a la realidad, por lo que la *realidad objetiva*, en este caso la de los ciudadanos de Medellín y su urbe, comienza a ser reproducida por las cámaras de los realizadores de documentales, manteniendo las características principales del contexto reflejado: proporciones, valores, color, luz y distancia de unos espacios que se inscriben dentro de las estéticas urbanas contemporáneas de Medellín, capturando los usos, representaciones, valores y significados que le otorgan unos sujetos a su ciudad.

Por ello, la cotidianidad rodea a cada uno de las piezas fílmicas y promueve un desarrollo sin ningún tipo de efectismo ni maquillaje, en el que se puede observar una manipulación de la cámara muy arraigado a los primeros planos y a los planos generales como recurso visual narrativo. Es el caso de algunas piezas tales como *De mi voz para vos*, la cual recrea el oficio periodístico de la locución y la forma en la que cada narrador asume y aporta su toque personal a su trabajo. De ahí que se advierta la articulación con la tendencia artística del realismo en el sentido que ilustra unas imágenes que recrean agüeros personales de los narradores, expresiones utilizadas, gestos y ademanes propios del oficio narrativo. De igual



forma, se realizan planos generales que contextualizan la labor del locutor y lo enmarcan dentro de su propio mundo.

En cuanto a la influencia de la corriente del expresionismo dentro de las producciones audiovisuales, se ve demarcada una serie de patrones que si bien eran temáticas abordadas por los artistas plásticos de esta corriente de finales del siglo XIX y principios del XX, se ve también una influencia o unos pequeños principios de adaptación de dichos postulados

dentro de las obras documentales audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la Facultad, en el sentido de que se ilustran en muchas ocasiones las expresiones de los sentimientos y las emociones de los personajes capturados en la cámara, yendo más allá de la representación de la realidad objetiva para otorgarle a la cámara una postura más subjetiva. Por consiguiente, se le otorga mayor primacía a la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse tanto por la realidad externa y más por las emociones que hacen despertar los sujetos.

Un ejemplo particular de la corriente realista dentro de las producciones documentales analizadas la proporciona la crónica *Entre montañas*, la cual es muy pintoresca en su diseño debido al desarrollo temático que implica y en el que se muestra a Jericó como destino turístico y pueblo tradicional de Antioquia. En esta obra el manejo del encuadre y los planos es totalmente recreativo por el énfasis que se hace en los paisajes y sitios turísticos de Jericó, en los que se recurre al manejo de planos generales en exteriores, al mismo tiempo que también se utilizan planos medios y primeros planos en el momento en que se realizan las entrevistas con los personajes que relatan la historia del pueblo.

Por ello, se afirma que esta pieza recurre al realismo, dado que muestra al espectador cada uno de los destinos de este sitio turístico de una manera veraz y cotidiana, en la que los planos generales contextualizan el relato que los personajes van creando de acuerdo a lo que se va mostrando de una manera ilustrativa o como diálogo entre la imagen y lo narrativo. Por otro lado, el expresionismo también es explotado como forma narrativa y visual a través de lo pintoresco de las expresiones y el regionalismo enmarcado dentro del orgullo que cada uno de los personajes muestra al pertenecer al pueblo de Jericó.

Sin embargo, la crónica *Cultura esotérica*, la cual trata sobre el tema de la adivinación y la hechicería en Medellín como elemento que rescata el pluralismo cultural de una ciudad fragmentada como lo es Medellín, y que se debate entre lo

científico y lo místico, propone un lineamiento de corte expresionista al ilustrar las creencias y vivencias de unos ciudadanos que expresan sus emociones en temas en donde la razón no tiene cabida; tópicos místicos que narran los mitos y las creencias de una ciudad conservadora con tintes de posmodernidad al develarse la pluralidad cultural y, que sin embargo, no alcanzó a desarrollar su proyecto moderno... una Medellín, ciudad fragmentada.



Por otro lado, el tratamiento artístico de este documental se fundamenta también en la escuela del realismo, manifestado a partir de unos planos cercanos en los que el componente testimonial de los personajes entrevistados es fundamental para la construcción de la historia. Adicional a lo anterior, el expresionismo impone una pauta conceptual que rescata lo narrativo e incorpora el arte popular en lo concerniente a las creencias místicas de los habitantes de Medellín; en efecto, las imágenes de esta pieza audiovisual se inscriben dentro de una estética

de lo kitsch, dado que ilustran diversidad de productos y objetos elaborados por la cultura popular de la urbe, los cuales a parte de tener una temática mística, se caracterizan por ser productos elaborados en serie, cargados de un exceso en ornamentación, con colores fuertes y pasteles.

Es importante clarificar que la estética de lo kitsch es considerada como la ausencia de estilo, ya que busca negar lo auténtico. Puesto en otros términos, consiste en hacer cosas nuevas con materiales viejos, generándose una secreción artística por la venta de productos en una tienda; el kitsch es sinónimo del mal gusto llevado a su máxima expresión. Por otro lado, el kitsch siempre se ha

asociado con la cultura de masas, en vista de que la relación del hombre con el medio social comienza a ser mediada por los objetos y productos. Según Abraham Moles en su texto *El kitsch* afirma que “(...) la cultura era, esencialmente, lo que se encuentra en las bibliotecas,



en los museos y en los códigos. De ahora en adelante, la cultura incluye esencialmente todo un inventario de objetos y de servicios que llevan el sello de la sociedad, que son productos del hombre y en los cuales el hombre se refleja: la forma del plato o de la mesa son la expresión misma de la sociedad; son portadores de signos, del mismo modo que las palabras del lenguaje, y así deben considerarse”⁴⁸ Por esta razón, muchas de las crónicas audiovisuales analizadas se categorizan dentro de este tipo de estética por abordar dentro de sus temáticas la cultura popular, específicamente esta última crónica que habla sobre el misticismo urbano.

Indiscutiblemente, el arte y la estética son dos ejes formadores que todo documentalista necesita para estar en capacidad de crear propuestas creativas e innovadoras. Según Ana Cardozo, “(...) el arte y la estética otorgan a toda obra documental un simbolismo metafórico, creándose propuestas innovadoras que se convierten en el elemento totalmente diferenciador o huella única que cada realizador imprime a su obra. Por otro lado, la música y otras artes son elementos fundamentales que le dan una dimensión y ambientación a las piezas fílmicas, por incorporar lo emocional que intenciona la elaboración de cada documental. En cuanto a las artes gráficas, imprimen una valoración que puede ser mirada desde

⁴⁸ MOLES, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. España: ED. Paidós. 1990. P. 13.

*el manejo del color y la textura, entre muchos los elementos que son componentes integradores del arte y el diseño como formas de expresión*⁴⁹.

Continuando con la reflexión sobre las producciones audiovisuales elaboradas por los estudiantes, la crónica *Construyendo caminos* muestra la realidad dentro del contexto de la violencia, la drogadicción, la pobreza y otros flagelos que son parte de la cotidianidad de algunos habitantes de Medellín. Esta pieza se centra en el trabajo realizado por la Casa Juvenil Luis Amigó, la cual se encarga de la resocialización de jóvenes y niños quienes por diferentes motivos han crecido en ambientes de violencia y drogadicción. Además, la obra ha sido estructurada dentro de los parámetros del realismo, sobretodo por la temática social que aborda en su producción, y adicional a esto, la fundamentación testimonial que se ve reflejada en la construcción de la narrativa a partir de primeros planos que sirven como complemento para ilustrar las anécdotas que comentan los entrevistados.

Por esta razón, Pula Mejía considera que el adecuado uso de los planos dentro de una producción audiovisual contribuye a dotar a la obra de una “(...) *esencia estética y en cuanto a la inclusión del arte dentro de este tipo de obras, permite crear un buen clima narrativo*”⁵⁰. Es



importante resaltar la idea que expone Jesús Abad Colorado sobre la importancia de una formación en arte dentro de la elaboración de un documental audiovisual, en vista de que “(...) *para el formato en video o cinematográfico existen unas formas de representación que*

⁴⁹ *Ibíd.* Entrevista a Ana Cardozo.

⁵⁰ *Ibíd.* Entrevista a Paula Mejía.

tienen unos antecedentes que provienen del universo pictórico y fotográfico. Un trabajo documental debe tener una estética con respecto a las formas de representación; de ahí que un director de fotografía estudie a Rembrandt, Velásquez, Durero y a los maestros de la luz.”⁵¹

En cuanto a la crónica audiovisual *Juegos de roll*, dicha pieza tiene una función testimonial acerca de los encuentros que se realizan en el Parque Obrero de la Villa del Aburra en Medellín por parte de unas personas de diferentes edades quienes adoptan los juegos de roll como una manera de recordar las hazañas y batallas de héroes, guerreros y habitantes de la Edad Media. Aunque el tema tiene que ver con una contextualización de una época pasada, se refleja la realidad dentro de un contexto moderno en el que se desarrollan los hechos. Por otro lado, los planos generales en exteriores desarrollados en esta obra permiten mostrar la participación de los jugadores en los diferentes torneos.

Indiscutiblemente, para el desarrollo de este tipo de producciones se requiere de un ejercicio investigativo y metodológico que le permita a los realizadores llevar a cabo el hilo conductor de la historia desde diferentes matices y perspectivas. Para efectos de lo mencionado anteriormente, Cardozo considera que “(...) *la investigación es fundamental para construir la estructura del documental. Por otro lado, la estética y la poética son muy importantes para la ambientación y construcción del mismo*”⁵². A continuación, relacionado con esta misma dinámica, Mejía expone que “(...) *lo más importante es hacer un buen trabajo de campo, conocer los personajes y el ambiente en el que se va a desarrollar el documental*”⁵³.

Finalmente, Oscar Mario Estrada afirma que dentro de los procesos metodológicos que debe tener en cuenta un realizador de documentales audiovisuales está el

⁵¹ *Ibíd.* Entrevista a Jesús Abad Colorado.

⁵² *Ibíd.* Entrevista a Ana Cardozo.

⁵³ *Ibíd.* Entrevista a Paula Mejía.

hecho de “(...) comenzar por determinar si el documental es una pieza unitaria con un único tema como eje. El paso siguiente es conseguir un buen acopio de información respecto al tema. Luego, se estructura el relato y se crea un plan de grabaciones. Por otro lado, con la ayuda de fotógrafos se crean las metáforas visuales como punto de partida para estructurar los personajes. También se recurre a piezas gráficas para crear la ambientación con artistas de diferentes campos, ya sean estos artistas, sonidistas o fotógrafos”⁵⁴.

Volviendo al análisis de algunas piezas elaboradas en la Facultad, se cuenta con el audiovisual llamado *La minorista, lugar de historias*, el cual refleja la cotidianidad y las diferentes historias que se cuentan en las intensas madrugadas en las que los camiones cargados de alimentos llegan a los aparcaderos de dicha plaza. Dicha pieza está basada en el realismo y el expresionismo por la manera cotidiana en que se cuenta la historia a partir de los diferentes testimonios. Otro audiovisual analizado es *Del travía al metrocable*, el cual involucra el desarrollo y evolución del transporte en Medellín, de igual manera que aporta diferentes soluciones de acuerdo a las necesidades que cada uno de los miembros de una familia pueda tener en cuanto a su movilidad dentro del área metropolitana; las diferentes modalidades van desde los antiguos buses, pasando por el metro y llegando al uso del nuevo sistema de transporte de la urbe, el metrocable.

Para concluir, Estrada recomienda una metodología para la elaboración de verdaderas obras documentales, dado que de todas las obras analizadas ninguna cumplió con los requisitos de ser un documental. Según Estrada, un realizador debe en primera instancia “(...) situarse en el contexto histórico de la obra. Seguidamente, debe elegir el tema de acuerdo al interés personal. Esto para sacarle mayor partido a la creación y tener una buena motivación para ser realizado. Finalmente, se recomienda que se tenga pasión por lo que se hace”^{55, 56}.

⁵⁴ Ibíd. Entrevista a Oscar Mario Estrada.

⁵⁵ Ibíd. Entrevista a Oscar Mario Estrada.

10.3 Aproximación al campo de la semiótica

En la sistematización y análisis de las obras audiovisuales se encontraron varias tendencias o tipos de formatos que van de lo informativo a la crónica, evidenciándose únicamente una sola pieza que logra ser documental; el anterior resultado se produce como consecuencia de la no existencia de una metodología empleada para la elaboración de este tipo de producciones en la facultad. No obstante, se puede percibir un sistema creativo en el uso del lenguaje audiovisual y del montaje con respecto a algunas obras. Por consiguiente, este análisis detectó fallas en el sonido, en el manejo de la cámara y claramente se ve la falta de una metodología para elaborar una obra audiovisual con carácter documental.

Por supuesto que esta investigación se aborda desde la perspectiva semiológica de cada una de las obras analizadas, teniendo en cuenta el testimonio de los docentes, estudiantes y especialistas en la materia, además de la documentación existente sobre el contexto semiológico de los signos fílmicos. Este análisis parte desde los diferentes significantes, significados y signos que componen el relato fílmico, entendido como el conjunto de imágenes y sonidos, cuya estructura permite determinar si es o no una obra documental, al mismo tiempo que también se logra evidenciar el tipo de mensaje que tiene cada pieza y los signos descolgados.

En efecto, se puede decir que el mensaje elaborado por un autor esta constituido por unas zonas concéntricas, en la cual se encuentra el núcleo de la retórica del signo fílmico; por otro lado, se encuentra también la zona periférica en la cual se

⁵⁶ Las ilustraciones utilizadas en esta categoría de arte corresponden a los siguientes artistas, en orden de aparición:

- A. MUECK, Ron. Papa muerto. Medios diversos. 1996 / 1997.
- B. SCHAD, Christian. Autorretrato con modelo. Óleo sobre madera. 1927.
- C. KIRCHNER, Ernst Ludwing. Calle de Berlín. Óleo sobre lienzo. 1913.
- D. Las imágenes que corresponden a la página 85 y 86 son fotografías tomadas en Medellín por Elizabeth Duque.
- E. REMBRANDT. La ronda de noche. Óleo sobre lienzo. 1642.

incluyen los signos descolgados, es decir, que la analogía entre el significante y el significado está alejada. Sin embargo, la existencia de signos descolgados dentro de una producción audiovisual contribuye a que sea catalogada como obra maestra, ya que se detecta la originalidad del director por medio de unos parámetros que vislumbran el valor estético de la pieza, ya sea esta de carácter documental o argumental.



Para llevar a cabo este ejercicio de sistematización con respecto a la categoría de semiótica, se tuvo como referencia algunos postulados teóricos de semiólogos como Roland Barthes y los aportes dados por los docentes y estudiantes que realizaron obras documentales. En primer lugar, se observa en conjunto el tratamiento que se le da a la imagen dentro de las producciones elaboradas por los estudiantes, como la conciben los realizadores y el aporte que brinda su obra audiovisual. Partiendo de los aportes dados por el especialista en la elaboración de obras documentales Oscar Mario Estrada, se debe tener en cuenta que *"(...) en los procesos metodológicos que existen para hacer un documental, lo más importante es determinar cuando un documental es una pieza unitaria. El documental es entendido como un gran acopio de información"*⁵⁷.

Por otro lado, el docente investigador César Augusto Tapias comenta sobre la intencionalidad que deben tener las obras documentales audiovisuales; según Tapias, *" (...) lo que más me interesa {de producir una pieza documental} es narrar*

⁵⁷ *Ibíd.* Entrevista a Oscar Mario Estrada.

*unos hechos desde su misma cotidianidad, que gocen por sí mismos de una narratividad que no haya que construir en la sala de edición.*⁵⁸

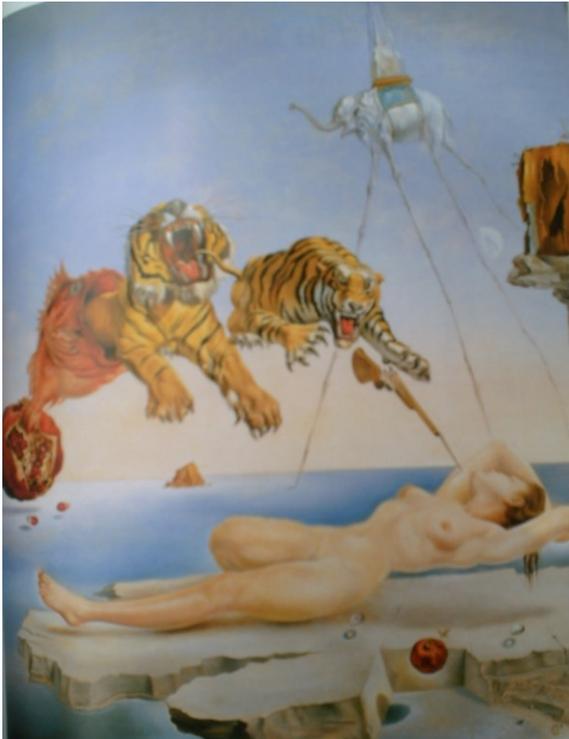
Con el propósito de comenzar a identificar el componente semiológico dentro de las obras elaboradas por los estudiantes, fue necesario evidenciar el rigor conceptual del cual se componen dichas piezas. Vale decir que las primeras obras audiovisuales elaboradas por los estudiantes de la facultad carecen de una investigación exhaustiva sobre la temática abordada. Comenzando por la visualización de la obra *Vestigios: un recorrido por la historia*, se puede observar la falta de investigación y profundidad en la temática, no existen fuentes periféricas, imágenes de apoyo que recreen la historia y no hay trama o estructura definida, carece de estilo y no presenta variantes para determinar que es una obra documental; además, se presenta la ausencia constante de significantes que ilustren un trabajo audiovisual más elaborado

De igual manera, el trabajo audiovisual *Toda profesión tiene algo de placentero* enseña una historia plana que carece de significantes visuales y auditivos. Por otro lado, no existe una intención clara de los realizadores, no hay una propuesta estética, no existe un argumento que atrape al espectador, no tiene musicalización ni un sentido de la historia. Lo que es peor aún, con respecto al montaje se concibe como un simple registro con carácter de entrevista, carente de investigación y profundidad, el cual no contiene fuentes periféricas que muestren la otra mirada del tema tratado, en vista de que sólo se conoce la opinión del médico forense a quien entrevistan.

Por consiguiente, en los trabajos audiovisuales realizados por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Luis Amigó se observa el mismo parámetro que apunta a determinar que los realizadores de dichas piezas no conciben a la cámara como elemento esencial dentro de la realización de la obra documental,

⁵⁸ *Ibíd.* Entrevista a César Augusto Tapias.

elemento que es indispensable tal cual como lo explica Estrada al afirmar que “(...) *{la cámara} cumple la función de intervenir sobre la imagen y el relato, ya que de algún modo se ha convertido en un signo más que compone al documental contemporáneo, pues se advierte una tendencia realista que {termina objetivando la realidad que se está filmando para ser documentada}*”⁵⁹.



Por supuesto que es importante el buen manejo de la imagen dentro de una producción audiovisual, contar con un camarógrafo experimentado o conocedor de su oficio, puesto que la imagen es pieza fundamental dentro de esta investigación. Según Tapias “(...) *hay que estudiar muy bien las imágenes porque quizá en el agite de poner las cámaras y de entrevistar a alguien, se me puede pasar un detalle encuadrado o no encuadrado, por lo cual el estudio del material es altamente significativo, sobre todo para tramar la historia o lo*

que yo quiero contar finalmente con la película”⁶⁰

Por otra parte, existen diferentes tipos de metodología para la grabación de las imágenes dentro de un documental; en el caso del docente Cesar Tapias, la cámara entra al campo de estudio en la última fase, es decir, en el trabajo de campo, la cámara entra a filmar después de un exhaustivo estudio etnográfico, mientras que para Oscar Mario Estrada la cámara siempre debe estar presente durante el proceso de la investigación y la filmación. No obstante, existen dos

⁵⁹ Ibid. Entrevista a Carlos Mario Estrada.

⁶⁰ Ibid. Entrevista a César Augusto Tapias.

corrientes fuertes en la metodología para la realización de obras documentales, tal cual como lo expresa la egresada de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam Ana María Cardoso al exponer que *“si se tienen los ojos abiertos, se descubre que las historias están en la calle, sólo hay que observar, estar atento e investigar. Para acercarse a los personajes hay que hacerlos sentir importantes y con ello se vuelven más expresivos”*⁶¹. A su vez, Paula Mejía, también egresada de la misma institución y facultad, advierte que *“(…) en la realización de un buen documental, lo último que debe aparecer es la cámara”*⁶².

Por ende, este análisis vuelca al tratamiento de la imagen por parte de los realizadores, el cual se puede compendiar en la poca destreza y cuidado que se tiene de la imagen por parte de los realizadores de estas piezas sistematizadas, ya que descartan signos relevantes de su trabajo de investigación como se manifiesta en la nota *San Alejo*, en la cual no existe una intencionalidad clara del trabajo visual y el acompañamiento sonoro; el paisaje, la música, los gestos, el decorado y el vestuario, entre otros significantes, ilustran una densidad dispersa, pero su estructura informativa deslucen el tema, sin revelar un inicio fuerte dentro del relato, lo cual es de suma importancia.

Con un tema de muchos significantes, se descuido el uso de la cámara, lo cual se asemeja más a un registro. No se percataron de la cantidad de signos y significados de la historia, ya que dejan planos generales y algunos acercamientos que son vacíos para un certamen que estaba lleno de historias. Tal vez la última imagen nos dice algo del conjunto de historias que relatan pero no confluyen; puesto en otros términos, es una nota que por su tratamiento tiene un carácter de crónica y que hubiera podido ser un documental si la metodología fuera la indicada.

⁶¹ Ibid. Entrevista a Ana Maria Cardoso.

⁶² Ibid. Entrevista a Paula Mejía.

Retomando el análisis realizado a las obras documentales de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam, la cámara trata de capturar el espacio y los personajes de forma real en casi todas las piezas audiovisuales que fueron analizadas, aunque en la mayoría de los trabajos persiste la carencia de un tratamiento estético, ya que simplemente se elaboran registros visuales sin referentes iconográficos, sin composición e iluminación y ausentes del perfilado en lo concerniente al entorno. Un caso específico es el trabajo *Vestigios*, cuyo aporte de la cámara es un simple recorrido visual sin propósito, en el cual se evidencia la falta de investigación y de un guión previo. Dicho de otra manera, *su estructura es plana, sin giros dramáticos y no confluye en una idea determinada, no tiene una retórica que guíe al espectador, además que no se encuentran signos descolgados durante toda la producción.*

Un caso que esclarece la problemática sobre la metodología empleada para la realización de las obras audiovisuales con carácter de documental hechas por los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam y que se detecta inmediatamente al carecer de una propuesta visual es el trabajo *Toda profesión tiene algo de placentero*, dado que parece que la cámara estuviera ausente de los signos iconográficos. Dicha pieza *esta muy alejada del documental, ya que es un registro de un médico forense y su experiencia en su campo, pero es muy complicado darle un carácter visual a un registro en video, puesto que carece de propósito y de una intencionalidad visual. Tampoco existe un mensaje fílmico.*

Esta misma dificultad se presenta en casi todas las obras audiovisuales analizadas, teniendo en cuenta que es de suma importancia el buen manejo de la imagen. Según Roland Barthes en su texto *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen* advierte que *“(..) las imágenes nos enseñan algo, ya sea de tipo argumentativo o documental, son verdaderos mensajes, el mensaje o el signo es una realidad analítica, que preocupa a las diferentes disciplinas que trabajan la imagen, tales como la lingüística, la etnología y la cibernética. Todos confluyen {en la idea de*

que} la imagen es una unidad de significación; el film no se puede definir como un campo semiológico puro, no se le puede reducir a una gramática de los signos.⁶³

Con respecto al manejo del plano y del encuadre dentro de las producciones filmicas, existe una idea unificada por parte de todos los entrevistados al hablar de la imagen, los planos y la función que desempeñan. Según Estrada, *“me parece que los planos y las angulaciones dentro de un trabajo documental {dependen mucho de una formación} estética; creo que tanto en un documental como también en un corto metraje o un relato de ficción se debe tener una estrategia visual”⁶⁴.*



con relación a otro plano de fondo”⁶⁵.

En cuanto a la concepción de las imágenes, los signos polivalentes y los múltiples significantes que determinan el carácter estético de la obra documental, Jesús Abad Colorado plantea que *“(..). a la gente le puede gustar mucho los primeros planos, {pero en la filmación de un hecho} puede que no los necesite. Por citar un ejemplo hipotético, supongamos que está ocurriendo un desastre ambiental y tengo que hacer planos que me muestren lo que está pasando; entonces, elaboro un primer plano*

Para César Tapias, la imagen cumple un papel importante dentro del proceso de investigación. Por tal motivo, Tapias comenta que como metodología para el desarrollo de piezas documentales audiovisuales, a sus estudiantes les enseña

⁶³ BARTHES, Roland. La torre Eiffel. Textos sobre la imagen. Buenos Aires: Paidós. 2002.

⁶⁴ Ibíd. Entrevista a Oscar Mario Estrada.

⁶⁵ Ibíd. Entrevista a Jesús Abad Colorado.

que después de elaborar todo el trabajo de campo y de filmación, se debe pasar a la sala de edición con un orden estructural, ya que se debe configurar *“una metodología distinta, evaluando los documentos, estudiándolos, tomando nota, incluso para poder tener más chances de preparar una estructura fílmica, sabiendo pues que {el ingreso a la sala de edición} es el último chance que se tiene para hacer una buena película. Entonces allá hay que llegar preparados, sobre todo porque el medio es bastante costoso, por lo cual se debe ser ahorrativo con el tiempo y el dinero {por medio de una organización de un guión para llegar con una idea muy clara.”*⁶⁶

Rescatamos una obra documental que por su investigación, elaboración de las imágenes se conciben como una obra documental es el caso de *Nuestra historia en Cine* por los testimonios y la profundización del tema que da cuenta de la investigación, pariendo de este análisis encontramos que son pertinente las imágenes y el contenido de las mismas, hay claridad en los referentes visuales, caso que no se encuentra en las demás obras

El significado es de carácter conceptual, es una idea, existe en la memoria del espectador, el significante no hace mas que actualizarlo, tiene sobre el significado un poder de llamada, no de definición; por eso en semiología no es del todo exacto postular una relación de equivalencia entre el significante y el significado, pues no se trata de equiparar lo uno con lo otro, ya que es de tipo dinámico que se da la relación.

En cuanto al contenido visual de una imagen fílmica, existe un contenido visual o *semas*, identificado como las *unidades mínimas de contenido* dentro de una imagen, las cuales no deben tener ninguna representación posible de una noción abstracta. Cuando se define el significado de las imágenes audiovisuales, se está realizando un análisis sémico. El plano fílmico es el contenido o isotopía que es la

⁶⁶ Ibid. Entrevista a César Augusto Tapias.

decodificación de la figura u objeto, cuya forma y estructura puede ser un todo (signo, significado, significante); por otro lado, se habla también de representación o semejanza, las cuales son llamadas como *isotopías icónicas*, las cuales consisten en advertir dentro del contenido visual de un significante claro o plano de expresión visual, y de un significado visual que ambos concurren como isotopías para construir la significación de la imagen.

Según Lorenzo Vilches en su texto *La lectura de la imagen* existen “(...) reglas de la representación o isotopías del contenido de la imagen, las cuales son: en primer lugar, la supresión de una fotografía o imagen (Plano) nunca puede representar totalmente el modelo ideal de lo que ha sido fotografiado; un primer plano, por ejemplo, de un personaje muestra un lado de la cognición perceptiva del espectador quien complementa el significante que falta; en segundo lugar, la adjunción que el espectador le otorga a la fotografía produce un nuevo significado a los elementos de la imagen; es añadir un significado retórico a la escena”⁶⁷.



A continuación, Vilches habla sobre otra regla sobre la representación o isotopía del contenido de una imagen y tiene que ver con la *Adjunción-Supresión* de un plano, al cual se le pueden agregar muchos *semas* que producen cierta polisemia y de igual modo hay sustitución; puesto en otros términos, surge un nuevo significado que no estaba constituido dentro de la imagen, dado que fue el

⁶⁷ VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Buenos Aires: ED. Paidós. 1984.

perceptor quien le otorgó otra connotación diferente a la de su realizador. Toda imagen se halla en un contexto y es el espectador quien tiene unos criterios que le permiten definir a la imagen a través de unas presuposiciones, las cuales pueden ser pragmáticas, por lo cual existen diferentes criterios. Estos son: el *referencial*, el cual consiste en que el espectador tiene un modelo ideal de los objetos, personas o hechos representados que confronta con la representación icónica del texto visual propuesto.



Seguidamente, esta el *intertextual*, en el cual el espectador no tiene conocimiento del tipo de proposición que se le propone a través de la representación fotográfica y debe buscar una clave interpretativa para poder descubrir su mensaje; esta clave es el género, el cual viene definido por la pregunta ¿qué representa esta imagen? Es ahí cuando el espectador recurre a las reglas propias del género al que

compete la representación de la imagen; lo denotado y lo connotado que se le imprime a la imagen.

Por ello, las reglas del texto visual corresponden, semánticamente, a las convenciones según las cuales el lector del texto visual acepta los hábitos de representación analógicos, los cuales se apoyan en competencias perceptivas y lingüísticas, ambas articuladas al contexto cultural, por lo que el lector visual, a falta de reglas más completas para decodificar el sentido de la imagen, recurre a inferencias y abducciones que se basan en hipótesis que son estudiadas como presuposiciones pragmáticas. Un caso típico de inferencia lo representa la noción

de tópico visual. Mientras que la isotropía es parte del contenido o coherencia del texto visual, y por ello pertenece a la estructura semántica, el texto es un instrumento metatextual; por tanto, pertenece a la pragmática.



En cuanto al tópico de una imagen, este aspecto estabiliza la representación y en ese sentido se relaciona con la isotropía, ya que se puede decir que el tema es la hipótesis del lector visual quien formula una pregunta al texto, y la respuesta a la pregunta del lector se traduce en una fórmula temática del discurso. A partir del tópico el lector visual procede a verificar la coherencia interpretativa, que no es otra que la de buscar y encontrar isotopías pertinentes. El tópico contextualiza el tipo de coherencia y de significado final del texto: las isotopías son un conjunto

de categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura del texto visual, pero la pregunta guía que anima al lector visual a explorar y efectuar propiamente la lectura desde un punto de vista activo es el tópico resultante de la imagen.

Es gracias al tópico de la imagen que el lector visual formula una hipótesis sobre qué tipo de texto visual tiene ante sí, mientras que la isotopía permite la verificación y posterior desambiguación del texto visual. El espectador ya contiene unos elementos que le sirven para desarrollar un discurso visual, entendiendo la imagen como una *monosemia*, pero en su mundo interpretativo reconstruye los signos que componen la imagen para dotarla de diferentes significados, o lo que

se conoce como *polisemia*. Por ello, se afirma que la imagen fija tiene un grado de iconicidad que le es específica de la fotografía, siendo ésta la unidad primaria del discurso visual, ya que su tópico hace posible su lectura, la cual con respecto a la imagen en movimiento.

A diferencia de la imagen fija, como es el caso de la fotografía de prensa, el comic y la fotonovela, la imagen en movimiento no tiene un texto escrito. Su expresión está dada por los movimientos de cámara, los planos, las escenas y las secuencias; en algunas ocasiones recurre al texto como parte de una elipsis o forma estética, pero no da la explicación de la trama cinematográfica. Lorenzo Vilches cita a Roland Barthes aclarando que el texto escrito es quien ejerce un rol desambiguador o interpretante, fijando el sentido en relación con la imagen y que este haya contribuido a olvidar: “(...) es la misma organización secuencial de la imagen la que construye su propia coherencia semántica”⁶⁸, independientemente de si existe o no un código escrito que le acompañe: con la sola imagen basta.



En este punto es importante señalar que se lee una imagen en el momento en que el perceptor comienza a observarla y le llega la información. Éste puede adquirir en la primera toma del film, aunque no sea muy clara, la historia que con el paso de las secuencias se desarrollará en la trama entre los planos, las escenas y las secuencias. Finalmente, el espectador comenzará a comprender y a ligar las

⁶⁸ *Ibíd.* Vilches.

imágenes. Es importante señalar que lo específico de la cinematografía, y más concretamente del documental audiovisual, consiste en la manera en que “(...) *las imágenes en secuencia crean un sentido que no puede reducirse al valor de las imágenes singulares*”⁶⁹, con la diferencia que la complejidad de las imágenes en movimiento tiene en el montaje su sintaxis visual.

Para toda obra audiovisual existe una estrecha relación entre el texto visual y el discurso visual dentro de la imagen cinética, tan estrecha que casi se confunden por la secuencialidad y la temporalidad, cuyas expresiones de la comunicación pueden ser visuales, lingüísticas o gestuales. Lo inicial en la comprensión de los elementos que componen la escritura de las imágenes en movimiento consiste en ver la construcción de la misma; determinar cuáles son los elementos que la constituyen; identificar cómo sabemos si la secuencialidad está ligada a la coherencia del texto visual o a la temporalidad del discurso, entre otros aspectos que permiten formular la noción teórica del texto visual.

Retomando algunas ideas mencionadas anteriormente en torno a las teorías semióticas, se debe partir a la hora de hacer lecturas de imágenes de un elemento o unidad mínima llamada *semas*, la cual constituye el signo que se compone de un significante y un significado; es importante esta diferenciación por que son en estos aspectos o componentes de la imagen fílmica que se distinguen las obras de arte del trabajo audiovisual documental⁷⁰.

⁶⁹ Ibíd. Vilches.

⁷⁰ Las ilustraciones utilizadas en esta categoría de semiótica corresponden a los siguientes artistas, en orden de aparición:

- A. RAY, Man. El violín de Ingres. Papel gelatinado de plata, retocado con lápiz y tinta china. 1924.
- B. DALÍ, Salvador. Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar. Óleo sobre lienzo. 1944.
- C. DE CHIRICO, Giogo. Misterio y melancolía de una calle. Óleo sobre lienzo. 1914.
- D. ERNST, Max. La pubertad cercana o las pléyades. Collage, partes de fotografías retocadas, aguada y óleo sobre papel y sobre cartón. 1921.
- E. BELLMER, Hans. La muñeca. Madera pintada, pelo, calcetín y zapato. 1932 / 1945.
- F. PICASSO, Pablo. Mujer en sillón rojo. Óleo sobre lienzo. 1932.

10.4 Aproximación al campo de la narrativa

La narrativa, como un elemento de construcción de historia, le ha servido al ser humano para acumular sus experiencias y conocimientos, con el objetivo inicial de sobrevivir y luego con la proyección constante de mejoramiento de la calidad de vida. Contar, decir, construir lenguajes que den cuenta de lo real y lo irreal, narrar, es un hecho inherente a la especie humana, una necesidad permanente para defenderse de los embates de la naturaleza en sus diferentes manifestaciones y también para atacarla, con el ánimo de encontrar su subsistencia y lograr espacios y momentos más placenteros.

De ahí la comunicación humana adopta diferentes formas y lenguajes. Por ello, la oralidad, la escritura y la imagen adquieren total importancia. Expresiones como historia, poesía, cuento, novela, drama, crónica, reportaje, ensayo, informe, documental y otras cercanas, sirven como herramientas para ofrecer o recibir información, que cada hombre seleccionará de acuerdo con sus intereses.



En efecto, cada expresión narrativa tiene formas y estructuras que facilitan, en términos generales, la comprensión del lenguaje. Hablar de la narración es pertinente en el marco de la obra documental audiovisual, toda vez que para poder

G. VIOLA, Hill. El sueño de la razón. Video instalación. Tres pantallas con proyector. Sin fecha.

construir las historias se requiere de una conceptualización y técnicas básicas que permitan transmitir el mensaje trabajado por el documentalista.

Luego de efectuarse un recorrido por las piezas documentales audiovisuales elaboradas en la Facultad de Comunicación Social de la Funlam por parte de los estudiantes y de revisar las entrevistas realizadas a profesionales del área, profesores del campo audiovisual y a autores de las obras documentales, se pudieron establecer varios elementos desde el punto de vista narrativo.

Algunos de los trabajos evidencian la construcción de historias. Es el caso del *Primer Carnaval Mundial de la Marihuana*, elaborado por Ana Cardozo y Leonardo Zuluaga. Infortunadamente, la narración no cerró la serie de elementos expuestos al comienzo. En *Construyendo caminos* de Andrea Calderón Lisker, se habla de la delincuencia juvenil, la rebeldía y el menor infractor, por lo que se aprecia más la forma de un video institucional para la *Casa Juvenil Amigó*, a pesar de los largos testimonios.

Por otro lado, en un intento interesante, cuya historia quiere remitir a un relato de la época medieval, Manuel Zapata y su equipo abordan la temática de un grupo de personas que tienen como afición los juegos de rol; en este caso parece existir una serie de elementos para construir una propuesta de manual documental. También hizo un intento de contar algo la pieza *La Minorista un lugar lleno de historias*, de Luis Fernando Berrío. Llegar a un lugar con problemáticas tan profundas y problemas de seguridad, permite reconocer la fragmentación de una ciudad en movimiento. Otra obra que tiene una idea de continuidad narrativa es *Del tranvía al Metrocable*, de Yamiled Trujillo. Sin embargo, es evidente que la construcción de estas historias no cuidan suficientemente el lenguaje literario necesario, ni la estructura narrativa, con los diferentes elementos enunciados anteriormente.

Otros intentos de elaboración documental se pueden observar en *Parques de Cemento*, de Carolina Dávila, en el cual se muestran los parques de *Los Deseos* y *Los pies descalzos*. Con testimonios cortos se pretende exponer una crítica a las administraciones de la ciudad de Medellín por cubrir de cemento lo que debiera estar decorado con un verde paisaje. Allí, al mensaje le falta la fuerza dramática necesaria para atrapar el interés del espectador.

En *Cambalache* de Paula Mejía se logra la presentación de tres *vendedores de la calle* quienes con sus particulares personalidades, ven el mundo en dimensiones que van desde el resentimiento, pasando por una moderada postura estética, hasta el optimismo religioso-mañoso. Sin embargo, las casi historias paralelas no logran el desenlace de una narrativa aportante.

Existen otros trabajos que, a pesar de las buenas intenciones, solo se queda en lo anecdótico, como es el caso de *Cultura esotérica* de Maryory Andrea Mejía. En este caso sólo se enuncian los personajes o problemáticas pero no se aprecia un esqueleto en el acompañamiento literario de la obra documental. En el *Cruce de semáforos*, elaborado por Marcela Ruiz y su grupo, se notó la intención de desarrollar un tema, aunque en la narratividad se aprecia la debilidad que facilita la desconcentración del espectador.

En la *Calle del Codo*, Edwin Sepúlveda logra plantear una problemática en la cual se *juega* con las significaciones de una palabra como el “codo”, pero igual que en los trabajos anteriores, el desarrollo del lenguaje queda en deuda con la construcción de una historia basada en los elementos propuestos por Fernando Del Toro, Manuel Roglán, Oscar Castro, Bienvenido León y Óscar López, entre otros autores citados.

Para poder componer una historia, primero se presenta una selección del tema. En ello insiste la población consultada y se desprenden del material visualizado. En este aspecto hay que decir que no se sale con una cámara para ver que se encuentra en el camino. Se trata de observar primero y luego, del universo observado, determinar una temática específica.

Luego viene un proceso de valoración de la idea, personas, espacios, detalles, mientras que en su explicación una de las autoras, Paula Mejía, no es suficientemente explícita en cuanto a la importancia de la investigación. Otra de las entrevistadas, Ana Lucía Cardozo, afirma que ésta debe ser al menos el 80% del resultado final, cuya posible producción será excelente si se ha elaborado un buen plan.

Indiscutiblemente, varios de los entrevistados coinciden con los realizadores y productores César Tapias y Oscar Mario Estrada, en que para elaborar una buena obra documental audiovisual se requiere de una adecuada recolección de la información, un trabajo de campo organizado. Confrontación de datos y fuentes, valoración y sistematización de los elementos recogidos, disponibilidad a reconocer detalles y aspectos inesperados, como cuando aparece, en medio de un trabajo con desplazados, una masiva reunión para celebrar las primeras comuniones de los hijos de la comunidad.

Por consiguiente, en este aspecto es importante alertar sobre el fenómeno del desarrollo investigativo, puesto que no es un factor común. Hace falta afinar preguntas de investigación, hipótesis, objetivos, variables, diseños metodológicos, en fin, se requiere mejorar el rigor para la recolección de la información y así poder construir historias de manera más coherente. Tal vez, por esa situación, aunque no sea la única, definir una idea se vuelve un asunto de mayor dificultad. En este marco, se encuentran, de todos modos, coincidencias.

La primera es el acercamiento a lo marginal. La calle es escenario preferido. Se encuentran individualidades o colectivos, dentro de los cuales se puede incluir al gamín, trabajadora sexual, drogadicto, cambalachero, vendedora de rosas, músico pasajero, vendedor ambulante, sicario, homosexual, indígena, negro, la situación del barrio con sus recién llegados desplazados. Como se ve, los documentales tienen una gran atracción por el margen, por el fragmento, muchas veces invisible u opacado. Se preocupan por dar cuenta



de los fenómenos, personas y hechos que poca o ninguna “vitrina” tiene en los medios de comunicación tradicionales. Existe una realidad diversa, a pesar de los silencios y las cortinas de humo.

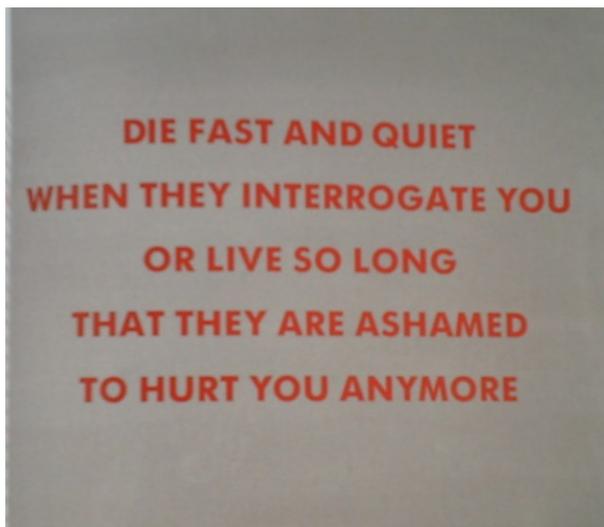


Sin necesidad de fijar una postura política o ideológica abierta, visibilizar este tipo de problemáticas sociales es, en esencia, un compromiso, es el cumplimiento de una responsabilidad social. No es común encontrar en el medio y en elaboraciones

estudiantiles, obras documentales audiovisuales de carácter ambiental,

estrictamente educativas, económicas o científicas, entre otras. Los motivos pueden ser múltiples, aunque existen algunos destacables como la capacitación, tecnologías, problemáticas sociales y dinero. Pero esa preocupación por ponerle voz al marginado empieza también a dejar ver otras expresiones que ya no obedecen a la “miseria” sino a la propuesta, la acción preactiva, el emprendimiento, el desarrollo artístico.

Por ende, este asunto amplía el ramillete de opciones para la selección de temáticas y, adicionalmente, ayuda a balancear el reporte de la cotidianidad que viven las comunidades. Otro aspecto que se descubre de los aportes y piezas analizadas es el relacionado con la estructura de la historia. Los elementos fundamentales de la narrativa se aprecian de manera parcial. En algunos casos el trabajo inicia con un buen planteamiento, pero luego se diluyen en medio de los recursos y las imágenes. Es difícil encontrar una etapa de meseta o de clímax. Tampoco es evidente un punto de giro y los finales, ya que en varias oportunidades son demasiado abiertos, con el argumento de dejar al espectador libre para su interpretación y conclusiones.



También en la población entrevistada, estudiantes, profesores y expertos, se encuentran énfasis en varios aspectos relacionados con la planeación y la estética, el uso de la cámara, los efectos. Sin embargo, no existe una manifiesta intencionalidad con respecto a la construcción de las historias empleando los elementos de la narrativa. Dentro de dicha

narratividad se encuentra la descripción que, en diferentes oportunidades es rica, porque la imagen la hace saltar a la vista, pero no se deduce un trabajo juicioso frente a la recolección de la información de detalles.

Se puede decir que a mayor planeación e investigación mejora notoriamente la historia. No es posible desarrollar un buen relato si no se tienen suficientes argumentos, sustentaciones reales, documentación previa. En todo caso, una excelente investigación debe estar conectada con una juiciosa construcción de la historia, aprovechando los elementos de la narrativa.

Desde el punto de vista del uso de la imagen, como parte primordial de la narración, también existe falta de información y formación. La labor se ha hecho muy empíricamente. Todavía presenta dificultades relacionar cursos de fotografía, iluminación, producción de televisión, lenguaje audiovisual, cultura de la imagen.



Es importante clarificar que en muchas de las producciones audiovisuales analizadas se observa una creciente tendencia por *pintar* trozos del documental con imágenes de apoyo no planeadas en más de una ocasión. Las sensaciones

que genera la obra documental, como apuntaba Bienvenido León, debe reflejar lo más certeramente posible la realidad. De lo contrario se empezaría el ingreso en otro género diferente, como la ficción.

Por esta razón, la composición de la imagen, los movimientos de cámara, la iluminación de la imagen, las profundidades de campo, la captura de las texturas,

debe ser pensado, preparado, organizado y sistematizado. Otro elemento que es parte importante de la narración en el documental audiovisual es el relacionado con el mundo del sonido. Por ello, cobran protagonismo las voces, los efectos auditivos, la música. Precisamente, en varios trabajos, el peso de la narración recae en los personajes o en las letras de las piezas musicales.

La adecuada selección de personajes permite que las audiencias conozcan, se identifiquen, interpreten y asimilen más fácilmente la obra. Como se deduce de este acercamiento conceptual a los contenidos y concepciones de las obras documentales audiovisuales, las lecciones que quedan podrán traducirse en protocolos de trabajo, enseñanza-aprendizaje y producción. Es factible, a partir de estas reflexiones, iniciar la construcción de un manual de estilo para la producción de obras documentales audiovisuales⁷¹.

⁷¹ Las ilustraciones utilizadas en esta categoría de semiótica corresponden a los siguientes artistas, en orden de aparición:

- A. ACCONCI, Vito. *Adaptation studies*. Super 8 film. Videoarte. 1970.
- B. Fotografías de la página 107 corresponden a la Dany y a un niño de la calle, ambos habitantes de Medellín. Las fotografías fueron tomadas por Jennifer Cortés y Paolo Villalba.
- C. HOLZER, Jenny. *Die fast and quite...* Texto sobre aluminio. 1987.
- D. BILLINGHAM, Richard. *Fishtank*. Richard. Video arte – film. 47 minutos. 1995.

10.5 Análisis interpretativo de los documentales audiovisuales

Para la realización del análisis interpretativo de cada obra audiovisual se tuvieron en cuenta varios aspectos que conforman las categorías desarrolladas en este proyecto que son la estética, el arte, la semiótica y la narrativa. Dentro del componente de la estética se incluyen varios factores relacionados con la construcción de la imagen a partir del tipo de plano, el tipo de cámara, la iluminación, el encuadre, la composición, entre otros aspectos. En cuanto al campo de arte se tienen en cuenta factores como el manejo del concepto visual, la composición, la fundamentación artística (escuelas), el uso del sonido, la musicalización y el diseño gráfico o tratamiento de elementos gráficos.

Con respecto a la categoría de semiótica se aborda el contenido de las imágenes y sus significados, los signos que conllevan desde diferentes campos a la observación y el estudio, que puede ser científico para los matemáticos y los informáticos, estético para los filósofos o los teóricos del arte, histórico o psicológico. De igual manera, el sonido hace parte del análisis como complemento del discurso audiovisual y se tiene en cuenta su calidad y registro ambiental. Finalmente, en cuanto a la narrativa se evalúa el montaje que permite determinar el hilo conductor de la historia, así como también se tienen en cuenta aspectos relacionados con la investigación, la calidad de los testimonios, el contenido argumentativo, la construcción y el desarrollo de la narrativa, entre otros aspectos.

No obstante, este análisis no se encierra a cada disciplina, ya que para efectos de este proyecto de investigación se convierte en requisito indispensable conectar los diferentes saberes, articulándolos en torno a un mismo objetivo y es el de evaluar dichas piezas audiovisuales en torno al ámbito de la imagen y el sonido y todos los múltiples componentes que conforman estas dos unidades.

1. Es real

A. Contenido

Son Imágenes del centro de Medellín que van acompañadas de una voz en off con estilo poético, que de forma asincrónica describen los hechos de la noche, la radio, interiores de bares, billares y personajes de la calle de Medellín.



B. Imágenes

El manejo de la cámara no es controlada, el registro de las imágenes no es cuidadoso en la composición; este sin número de imágenes utilizadas a manera de collage nos proporcionan una gran cantidad (poli) de informaciones (semias) visuales, cuya significaciones se prestas a múltiples interpretaciones que connotan signos sin referentes claros y ausentes de argumentos; son imágenes caóticas del centro de Medellín, de baja calidad, ya que la cámara no posee buena sensibilidad a la hora del registro, como es el uso injustificado del zoom in que busca detalles que el locutor enfatiza.



Por otro lado, la pieza no tiene implícito el uso de una corriente artística muy arraigada, pero se puede vislumbrar el realismo como una aproximación y patrón para tratar de crear una ambientación. Además, la carga de composición es muy pobre, pues utiliza planos generales y no muy descriptivos. Adicionalmente, la iluminación utilizada no es la adecuada y

aunque se tenga presente la temática acerca de la noche, el poco manejo de iluminación se presenta como un distractor que hace de la pieza algo monótono para el espectador.

En cuanto al diseño gráfico, no está presente en la realización, pues no se elaboraron intervenciones gráficas en la secuencia en cuanto a los usos tipográficos, gráficos especiales, fotografía estática y conceptualización forma-fondo. Finalmente, no se tiene un cabezote promocional que identifique el diseño y el concepto de la pieza. La única aproximación a lo gráfico es el uso de caracteres para identificar a la pieza y los créditos de los realizadores y colaboradores. Algo que persiste mucho dentro de esta pieza es el uso excesivo de scroll negro, lo cual le da un toque mucho más oscuro a la obra, teniendo en cuenta la carencia de iluminación en casi todas las tomas.

C. El sonido

Hay un defecto en la voz en off, un ruido molesto que acompaña el texto descriptivo de las imágenes que pasan. También hay un pantallaza en negro en el cual se oye la radio, en una búsqueda de emisoras. Se presenta un caos con ausencia de situaciones. También



dentro de la musicalización se escucha un bolero que trata de recrear el sonido de la noche pero carece de un hilo conductor, ya que la música y el sonido son dos contextos diferentes. Es importante clarificar también que el relato es discontinuo, por lo cual no se percibe el inicio, desarrollo y desenlace de una historia, careciendo de un hilo conductor que le otorgue un sentido a la obra. Además la voz que narra en todo el audiovisual se torna monótona, con mala vocalización.

La musicalización no cuenta con una corriente específica musical que permita identificar una transición de la pieza de una secuencia a otra, con el fin de otorgarle a la obra un clímax. De igual forma, el sonido es desigual y con muchos saltos dentro de la edición.

En cuanto al formato de esta pieza, se inscribe dentro de un audiovisual, al cual le falta estructura narrativa, además de que carece de un mensaje claro. Dicha producción contiene significantes polivalentes dobles, es decir, un significante puede expresar varios significados y expresan un significado a través de varios significantes, lo cual es llamado como sinonimia. El video tiene un sonido que evoca la nostalgia, pero al carecer de estructura y al connotar la imagen pierde el sentido narrativo.

2. Parque de Cemento

A. Contenido

Es una nota informativa que da cuenta de los parques que se construyen en la ciudad de Medellín, los cuales tienen como característica principal que son grandes construcciones de cemento. Dentro de la pieza se muestran tres testimonios que hablan de los pro y contra de estos parques.

B. Imágenes

Las imágenes muestran los parques de la ciudad. La cámara hace diferentes paneos que se encadenan por disolvencia, lo cual devela también la carencia por el uso de planos detalles, en vista de que todos en su mayoría son panorámicos. Las imágenes no son trabajadas, no existe



composición ni angulación para destacar la parte arquitectónica de estos lugares. De igual modo, no plantea claramente una problemática de la ciudad y los parques. Por su estructura, dicha obra se inscribe dentro del formato de nota informativa de televisión.



La pieza no lleva implícito el uso de una corriente artística muy arraigada, se tiene una directriz a partir de lo cotidiano y se toman aspectos del realismo, como una aproximación a crear un patrón visual; esto lleva a una construcción muy pobre y carente de elementos que

creen un foco de atracción para esta pieza. Por otro lado, la composición carece de elementos que le den un ordenamiento visual con respecto al montaje.

En cuanto al diseño gráfico, simplemente no se tuvo en cuenta dentro de la realización, pues no se presentan elementos gráficos como usos tipográficos, gráficos especiales, fotografía estática, al igual que la conceptualización forma-fondo. Por otro lado, no se tiene un cabezote promocional que identifique el diseño y el concepto de la pieza. La única aproximación a lo gráfico es el uso de caracteres para identificar de la pieza y los créditos de los realizadores.

C. Sonido

Hay un testimonio que tiene problemas de audio, no existe sonido ambiente, la música es un pasaje accidental y hay un testimonio que termina en voz en off. La música no acompaña ni enfatiza las acciones de los personajes y sólo se percibe cuando ocurren los cambios a plano sin servir de transición entre las temáticas: se

podría firmar que es un fondo casi insonoro que simplemente acompaña la voz narrativa. Es importante destacar también en esta pieza la carencia de fuentes testimoniales, dado que en el transcurso de toda la producción sólo se presentan a dos entrevistados.

3. Primer carnaval de la marihuana

A. Contenido

Una nota informativa sobre el primer carnaval de la marihuana realizado en el Parque Obrero, con un testimonio principal del organizador del certamen, un testimonio de un especialista y de personajes que participaron en el carnaval.

B. Imágenes

Con una gran polisemia, esta nota tiene imágenes que acompañan la idea y que recrean la historia; existe sonidos, un espacio específico cargado de signos polivalentes para permitirle al espectador interpretar y a la vez tener una idea clara de lo que se dice y muestra.



Al comienzo de la nota la cámara presenta una intención estética y luego se pierde en calidad cuando se graba en el parque, pero que toma ciertos detalles que brindan una poca claridad sobre la historia. Es una nota que por falta de extensión y de mayor rigurosidad en su tema no logró los requerimientos para ser una crónica, teniendo en cuenta la dificultad de la cámara y el sonido que no fue muy cuidado, sobretodo en el parque.

C. Sonido



El sonido de las entrevistas tiene problemas, ya que está muy sucio por el ruido, lo cual hace que no se pueda establecer una diferencia entre el sonido ambiente y el sonido de la voz del entrevistado. No hay momentos en los cuales se pueda caracterizar a los

significantes, dado que el ambiente y la historia casi se cuenta por sí misma, aunque falta un buen manejo de la cámara y el sonido, con un inicio que apuntaba a un significado conceptual y que durante el tiempo que transcurre la nota se va diluyendo cuando comienza la historia, es decir, hay un inicio estético que no se resuelve en el transcurso de los hechos. La musicalización simplemente ambienta pero no contextualiza.

Uno de los problemas más nefastos de esta pieza radica en la falta de criterio investigativo, en vista de que ni siquiera dicen el verdadero nombre de las fuentes testimoniales como fue el caso de una entrevistada a quien llamaron Sandra Parra, siendo su verdadero nombre Ángela María Parra. El audio es de pésima calidad.

4. Calle del codo

A. Contenido

Testimonios acompañados de una narración en voz en off que comentan sobre la existencia en Medellín de un lugar llamado la calle del codo, haciendo referencia a algunos instrumentos



visuales que existen con la palabra *codo* y contrastándolos con dicho espacio urbano. Es la historia de la calle hasta ese momento, quienes la conocen y sus referentes históricos.

B. Imágenes

En esta crónica se encuentra un estilo narrativo que combina un significado con diferentes significantes visuales; el espectador, en especial el cinéfilo, formado en un lenguaje audiovisual, va interactuar con los signos, para detectar cuando estos cambian y



pasan de moda. En el montaje de las perícopas se observa también una discontinuidad con respecto al hilo conductor de la historia. También la pieza no logra inscribirse dentro de la categoría documental por el poco tiempo de duración y por la falta de fuentes testimoniales que ratificaran su conocimiento sobre la calle del codo, ya que sólo una persona entrevistada sabe qué es y dónde queda.

C. Sonido



La música recrea y ambienta la calle que por tradición escucha tango, pero que de igual manera ya se detectan cambios sonoros, persisten algunas fallas de sonido y la cámara es más de registro con algunas intencionalidades estéticas. La musicalización tiene una mejor intención, pero al final no cumple con la función de ambientar y contribuir con la narración. Por la falta de duración y de tener fuentes más especializadas no deja

de ser una crónica con montaje paralelo; es interesante como abordan el tema pero no pasa de ser una intención periodística.

5. Cultura esotérica

A. Contenido

Informe periodístico sobre las prácticas esotéricas en la ciudad, con una especialista y una persona que hace la practica esotérica; de igual modo, va a los lugares que frecuenta la gente para la compra de hierbas y otros productos místicos.

B. Imágenes



La cámara es poco participativa, las entrevistas no están cuidadas, no se tiene en cuenta el fondo y no hay iluminación propia para la historia. Dicha pieza tiene una estructura clásica de crónica, pero no deja claro los significantes visuales, ya que

se recurre a imágenes de muertos de otros documentales o películas sin referentes claros, por lo cual el espectador debe realizar asociaciones mentales y comparativas de acciones analógicas.

En cuanto a la imagen fílmica, se compone de signos que no dejan en claro el tema a tratar; las imágenes de momias no se relacionan directamente con la historia, tratando de ser combinatorio para que el espectador trate de encontrar por asociación la significación del signo descontextualizado. El problema radica en que casi la totalidad de la pieza es narrada en voz in off por los realizadores junto

con imágenes de archivo que no corresponden exclusivamente a la temática abordada, ya que se utilizan fragmentos de films de terror y suspenso.



No tiene una estructura visual realmente delimitada y como propuesta, se dedica solamente a unos primeros planos, utiliza el fondo de color rojo contrastado contra un color naranja (Camiseta del entrevistado); esto, por teoría del color, toma colores homólogos de

acuerdo a su radiosidad que es simular, creando un espectro que cansa a la audiencia y produce cualquier sensación, menos concentración sobre la pieza, pero si un efecto hipnótico que produce en el espectador, el tratar de aislar la forma del fondo o fondo de la forma. Se utilizan algunos gráficos como soporte de entrada a manera de cabezote. Por otra parte, a lo largo de la pieza no se ven otras incursiones gráficas que conecten con las primeras ideas gráficas propuestas.

C. Sonido

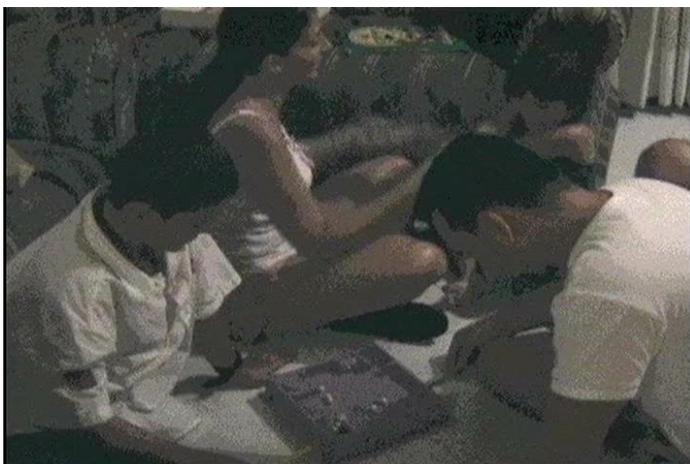
En la construcción de los diferentes significantes y la cognición del espectador actual en las obras audiovisuales se puede decir, como lo plantea Roland Barthes, “*que la significación nunca es inmanente* “. De ahí se admite que el uso de la música de películas de terror o efectos no aclara el tema que se investiga. También se recurre a los efectos sonoros pero no dimensiona la temática, por lo que no existe una articulación en la conferencia, la entrevista y la puesta en imágenes. Hay saltos que se evidencian más en el sonido.

6. Construyendo caminos

A. Contenido

Es una nota periodística realizada en la Casa Juvenil sobre los jóvenes que llegan y el porqué de su situación, cuál es el fin de dicha entidad y en la nota hay varias entrevistas de los personas que cuentan sus experiencias, desde el profesional, el joven y la madre del mismo; se diría que el estilo del trabajo audiovisual es más cercano al video institucional. Básicamente, la pieza consiste en hablar sobre la legalidad y desarrollo terapéutico de jóvenes que entran en conflicto con la norma.

B. Imágenes



Hay un efecto de solarización en las imágenes al comienzo, en las cuales no se ven los rostros de los jóvenes, ya que por ley no se puede mostrar la identidad a los menores de edad, pero de igual modo se considera que existen otras formas más estéticas para

trabajar este tipo de temáticas, como contraluz, sombras o primeros planos, cámara aberrante, etc., las cuales no se utilizan en este trabajo y no hay muestras de signos evidentes que aporten significados concretos. Las entrevistas son planas, sin contexto. En cuanto al manejo de la cámara, simplemente se limita a grabar tomas, para cumplir con un requisito sin ningún tipo de manejo conceptual y ambiental-visual, además de estar todas las tomas elaboradas con cámara en mano, lo cual queda develado en las imágenes temblorosas y movidas.

Por otro lado, no existe ningún tipo de manejo gráfico que permita constatar que existe una imagen grafica bien estructurada y que lidere el manejo visual de la

producción. Sin duda alguna, no logra inscribirse dentro del formato de documental.

C. Sonido

El sonido es insipiente, no aporta ni caracteriza ninguna escena. Al carecer de significados concretos, el sonido no se evidencia y parece un ruido más que música. La musicalización simplemente ambienta pero, no contextualiza, ni crea momentos en la producción que conmuevan



a través del sonido al espectador. Además, la pieza contiene muchas imágenes de archivo que están descontextualizadas del ambiente en el cual los realizadores decidieron realizar su producción, ya que no empalman con el ambiente de estudio, en este caso, la entidad Casa Juvenil. Por otro lado, la voz in off que acompaña a la crónica suena muy leído. El micrófono suena muy mal hasta el punto que ahoga las voces de los entrevistados.

7. Juegos de Roll

A. Contenido

La historia esta cargada de imágenes que recrean los juegos de roll por jóvenes que se reúnen en parques donde participan de las historias con personajes sacados de juegos y libros en planos generales; se ve el comienzo del



juego y no hay otro tipo de mensaje visual, ya que por su extensión no es documental y pasa a ser una nota informativa.

B. Imágenes



La cantidad de mensajes inscritos en esta nota referencia al espectador sobre el lugar, los personajes y las actividades que desarrollan. Por otro lado, las entrevistas connotan los significados en cuanto a que ilustran el hecho por el cual estos personajes se reúnen.

No obstante, se deja a un lado la intencionalidad de la cámara, por lo cual lo que se debe hacer es buscar otros ángulos, componer, hacer un discurso visual con el tema a tratar, tener apoyos de otras imágenes sacadas de los juegos para comparar y completar el discurso visual.

No obstante, el tema es desarrollado en una atmósfera histórica, la cual se contextualiza dentro del presente, tomando reminiscencias de épocas pasadas a través de las vestimentas e indumentarias de los protagonistas que recrean tiempos pasados.



El aspecto relacionado con el diseño gráfico, no se toma como parte importante dentro de la pieza, por la ausencia de elementos gráficos como foto fija, elementos, caracteres especiales y manejo del color.

C. Sonido



El sonido es lo mejor de este trabajo, ya que se nota en el montaje, es elocuente y complementa la idea, remitiendo al espectador a las obras cinematográficas de epopeyas de los años cuarenta y cincuenta de Hollywood; interactúa de tal manera que

pone énfasis en las acciones, su significado es heterogéneo y ligado a la historia. La musicalización es apropiada y contextualiza el desarrollo de la historia. Toma música medieval – épica para dar fuerza a la historia.

8. La Minorista. Un Lugar lleno de historias

A. Contenido



La plaza de mercado de La Minorista tiene una actividad frenética en las horas de la madrugada, ya que es la hora en la cual se genera el mayor movimiento de entrega de mercancías, por lo cual, los realizadores se proponen ilustrar las historias que

ocurren en dicho lugar.

B. Imágenes



La cámara tiene el mismo problema de casi todas las notas realizadas con poca luz, ya que no se cuenta con una iluminación acertada ni la sensibilidad propia para capturar imágenes nocturnas. El realismo es la base de esta pieza, aunque no toma muchos

aspectos relevantes de dicha escuela artística, ya que simplemente plasma la realidad a través de la cámara, con tomas muy generales y poco estructuradas. La incidencia de la luz es nula en esta pieza y aunque trate de mostrar las madrugadas y el momento en que se despierta la gente para laborar, hay una gran ausencia de una estética visual e intencionada.

C. Sonido

No es cuidadoso, en vista de que aparece sucio en las entrevistas; de igual manera, el sonido ambiente es un elemento importante por lo que representa para la polisemia del trabajo los diversos significados que evocan el frenesí de las actividades típicas del



mercado, el cual sirve como complemento para las imágenes. En cuanto a la música, se articula dando sentido al ambiente al espacio físico intervenido, comprendiéndose su significado polivalente. Existen muchos problemas del audio,

además de que las entrevistas están muy mal elaboradas, ya que se nota que no fueron planeadas sino improvisadas por el hecho de que el realizador sólo elabora preguntas cerradas, por lo cual el entrevistado responde muy corto. En realidad, esta pieza no cuenta ni una sola historia ni una sola anécdota bien estructurada, son muy fluidas y superficiales, es decir, no existe profundidad con respecto a la vivencia diaria de los sujetos que se apropian de este espacio.

9. Cambalache:

A. Contenido

Es la crónica de unos vendedores de objetos de segunda en el centro de Medellín, quienes cuentan anécdotas de la vida en la calle, la venta que hacen diariamente de sus objetos y el rebusque para llevar algo de comer a sus casas.

B. Imágenes

Es una crónica en la cual la cámara registra a los personajes por medio de planos detalles de las cosas que venden; el sonido no es muy bueno, ya que está sucio por el ambiente, pero existe una relación imagen - sonido en la cual se encuentra un mensaje elaborado constituido por unas zonas concéntricas. También se reconoce la retórica del signo fílmico, por la elaboración de unos signos *descolgados*, en los cuales se puede ver que la analogía entre el significante y el significado. No obstante, dicha pieza carece de una opinión especializada y por su duración no logra su carácter documental.

Esta pieza cuenta con una estructura visual mucho mejor concebida con respecto a las anteriores producciones, ya que se da un mejor manejo de cámara que refuerza lo visual y crea por ende una mejor ambientación. De nuevo, el diseño gráfico no representa ningún papel en lo referente a la estructura visual ni la imagen en cuanto a la presentación de la producción, pues no tiene un cabezote de entrada que identifique la realización.

C. Sonido

La cámara tiene una intencionalidad estética que se justifica con los movimientos de cámara pero pierde un poco con el sonido ambiente; el montaje es alterno y tiene una historia dada por unos de los personajes. La musicalización es coherente y en realidad se maneja únicamente para hacer unas introducciones o cortinas que dan el paso a otras partes de la producción y como punto de entrada a la realización. El tema es coherente, pues el tango trata temas sociales y aunque su estructura melódica y armónica es muy compleja, perfectamente se tiene la concepción de lo popular en él. Por esta razón, se acomoda a la estructura de la realización perfectamente.

Conclusiones

- 1.** La Facultad de Comunicación Social debe construir un modelo pedagógico que esté sustentado dentro de unas teorías de orden estético, artístico, semiótico y narrativo, con el fin de instaurar una pedagogía dentro de los procesos elaboración y desarrollo de una pieza documental audiovisual por parte de los estudiantes.
- 2.** Sin duda alguna, se necesita formar a los estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Funlam en torno a las artes plásticas, dado que se convierte en un requisito indispensable para tener una mejor idea sobre la concepción técnica tales como el manejo de cámara y planos, la iluminación, la composición y el encuadre. De ahí que, por ejemplo, para inspirarse en la concepción de unos primeros planos dentro de una obra fílmica se observen las pinturas de Ingres, los paisajes de Cézanne, las simetrías en las obras de René Magritte y todas las teorías existentes sobre el panorama de las artes tradicionales y poshistóricas.
- 3.** Es importante resaltar dentro de la formación de los futuros documentalistas un componente de investigación, con el propósito de contar con los elementos suficientes que permitan la realización de una narrativa juiciosa y coherente dentro de las obras documentales audiovisuales, acorde con la realidad que exige la problemática expuesta.
- 4.** En la misma ruta sobre el componente de la narrativa, hace falta una mayor formación en los elementos de la narratividad, que permitan, siendo fiel a la realidad y la historia, captar la atención del espectador de principio a fin, con el ánimo de lograr el impacto presupuestado y la comprensión necesaria para que el observador se acerca a la realidad expresada.
- 5.** El estudio realizado de las obras documentales se detecta claramente algunas carencias existentes en cuanto a la producción de las obras documentales; con

respecto a la categoría semiológica, el tratamiento que se le hace a la imagen no es el más adecuado, en vista de que no existe un manejo adecuado de la cámara, ni una propuesta estética que vincule la realización a la investigación. De igual manera, el sonido no hace parte integral de la obra, es sucio, esta contaminado por ruido y no es un elemento integral con respecto a la imagen y al contenido.

6. La significación en casi todas las obras queda inconclusa, ya que no existe una propuesta que parta de la investigación, previo al trabajo de campo. Se advierte de la necesidad refomentar una formación en estética con el fin de dotar a las obras de un estilo definido por los realizadores.

7. Una idea constante que se rescata dentro de las respuestas proporcionadas por los entrevistados es la inclusión del campo del arte como forma expresiva y creativa, ya que proporciona elementos para la realización de una obra documental audiovisual como el encuadre, la composición, el manejo de los planos, la construcción del relato y la configuración de una narrativa visual.

8. De igual forma, el diseño gráfico propone nuevas alternativas funcionales, es decir, una concepción de ambientación, estructuralismo, retoque de imagen que crea en si mismo un proceso único de identificación.

9. En general no se presenta una estructura concreta para la elaboración de la pieza documental; es decir, no existe una metodología desarrollada y aplicable de la cual se siga fielmente la realización para el documental, ni mucho menos un desarrollo concreto para la enseñanza de la realización documental.

Bibliografía

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain y MARIE, Michel. Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Madrid: Paidós, 1996.

BARTHES, Roland. La torre Eiffel. Textos sobre la imagen. Buenos Aires: Paidós. 2002.

BERISTÁIN, Helena. Análisis Estructural del Relato Literario. Universidad Nacional Autónoma de México. Limusa Noriega Editores

BRUNETTA, Gran Piero. Nacimiento del relato cinematográfico: Griffith 1908-1912. Madrid: Cátedra, 1993. p.141.

Castro García, Oscar y Posada Giraldo, Consuelo. Análisis literarios. Facultad de Educación. Departamento de Extensión y Educación a Distancia. Universidad de Antioquia. Medellín, 1995. P. 221.

COSTA, Joan. Imagen Global. Barcelona: ED. CEAC. 1987.

DELEUZE, Gilles. Estudios sobre cine. Barcelona: Paidós, 2001.

ECO, Humberto. Historia de la belleza. Barcelona: Editorial Lumen S.A. 2005. (Pp. 178 – 183)

ELENA, Alberto. Ciencia, cine e historia: de Melies a 2001. Madrid: Alianza, 2002.

FERNÁNDEZ IBÁÑEZ, Juan J. y SOCORRO DUASO, María. El cine en el aula: lectura y expresión cinematográfica. Madrid: Narcea, 1982. p.204.

GAÑÁN, Lina y SÁNCHEZ, Guillermo. Pedagogía y medios audiovisuales: imagen, cine, cómic, video educativo. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, 2000. p.280.

LEÓN, Bienvenido. El documental de divulgación científica. Barcelona. Ediciones Paidós. 1999

LÓPEZ, Óscar R. La Narrativa Latinoamericana: Entre Bordes Seculares. Fondo Editorial U. EAFIT. Medellín, Colombia. Mayo 2001.

MAZA, Maximiliano y CERVANTES DE COLLADO, Cristina. Guión para medios audiovisuales: cine, radio y televisión. México: Pearson, 1994. p.403.

MITRY, Jean. Estética y psicología del cine. Las estructuras. Madrid: siglo veintiuno de España editores, s.a. de c.v., 1998.

MOLES, Abraham. El kitsch. El arte de la felicidad. España: ED. Paidós. 1990. P. 13.

MORIN, EDGAR. El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Paidós, 2001. p.222.

NICHOLLS, Bill. La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el Documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PIQUERAS, María Jesús y Ortiz, Áurea. La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual. Barcelona: Paidos. 1995.

RAFOLS, J. F. Historia del Arte. Argentina: Ed. Optima. 1998.

ROMAQUERA, Joaquim. El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid: Ediciones La Torre, 1994. p.156.

SADOUL, Georges. Diccionario del cine. Cineastas. Madrid: Istmo, 1977. p.491.

TORRES, Augusto M. Diccionario Espasa Cine. Madrid: Espasa, 1999. p. 1262

VILLAIN, Dominique. El encuadre cinematográfico. Madrid: 1997.

Anexos

Formato de las herramientas de investigación

A. Entrevista

Con respecto a la elaboración de los planteamientos que se formulan a los entrevistados, se tuvieron en cuenta sus procesos metodológicos para llevar a cabo la elaboración de una pieza documental audiovisual, al mismo tiempo que también se seleccionaron algunas preguntas relacionadas con las unidades de análisis tales como estética, arte, semiótica y narrativa.

CATEGORIA -TEMA	DESCRIPTORES	PREGUNTAS
Preliminares en la elaboración documental.	Articulación de su obra documental con la profesión.	¿Cuáles fueron sus inicios dentro de la realización de obras documentales?
Proceso metodológico en la elaboración de documentales.	Ruta y herramientas.	- ¿Cuáles son los procesos metodológicos que usted lleva a cabo para la elaboración de los documentales?
Temáticas.	Pautas. Lluvia de ideas.	- ¿Cuáles considera usted que deberían ser los objetivos y/o las funciones de un documental? - ¿Qué tipo de temáticas merecen ser destacadas dentro de un documental?
Proceso de enseñanza.	Medios	- ¿Cómo ha sido el resultado de los procesos de aprendizaje de sus estudiantes en torno a esta temática? - ¿Conoce otros procesos de enseñanza diferentes al que usted

		<p>imparte en sus clases que sean válidos dentro del campo de formación de un documentalista?</p> <p>- ¿Considera menester la reflexión hacia los procesos de enseñanza / aprendizaje para la realización de piezas documentales?</p>
Estética	Significación de las imágenes	<p>- Partiendo de la evidencia de que en todo film, cada imagen se halla ya cargada de cierto sentido, ¿considera usted que un documentalista debe intervenir sobre la imagen para dotarla de otro tipo de significación?</p> <p>- De ser afirmativa su respuesta con base en la anterior pregunta, ¿de qué manera usted logra plasmarle un nuevo sentido a las imágenes dentro de sus producciones documentales audiovisuales?</p>
Estética	Palabra e imagen, expresiones verbales, comunicación.	<p>¿De qué manera cree usted que las expresiones verbales de los personajes que intervienen dentro del documental contribuyen a la configuración de la imagen fílmica? Puesto en otros términos, ¿pueden las palabras crear sentido sobre la imagen fílmica?</p>
Estética	Estructura de la imagen	<p>- En cuanto a la</p>

		<p>estructura de la imagen fílmica, ¿cómo concibe usted dentro de sus producciones documentales audiovisuales la noción del plano y sus ángulos?</p> <p>- ¿Qué tipo de planos son los más apropiados para llevar a cabo la realización de un documental audiovisual? ¿Por qué?</p> <p>- A la hora de realizar sus producciones documentales audiovisuales, ¿qué tipo de técnicas o recursos tiene usted en cuenta para llevar a cabo la realización del encuadre fílmico?</p>
Estética	Interdisciplinariedad	<p>- ¿De qué forma cree usted que algunos campos del conocimiento tales como la estética, la pintura y la fotografía pueden contribuir desde la técnica para la construcción de una pieza documental audiovisual?</p> <p>- ¿Conoce alguna teoría estética que usted avale para llevar a cabo la realización de un documental audiovisual?</p>
Arte	Interdisciplinariedad	<p>¿El arte puede ser considerado como una categoría fundamental para la realización documental?</p>

Arte	Teorías conceptuales	¿Tiene en cuenta la función conceptual del arte sobre la ambientación de un documental?
Arte	Educación	¿Es importante incentivar en los estudiantes de comunicación social el reconocimiento del arte como uno de los puntos importantes a tener en cuenta para la realización de un documental?
Semiótica	Sobre el estilo del autor.	¿Considera usted que el realizador de un documental debe dotar su producción con un estilo autóctono y propio, sin dejarse llevar por los convencionalismos?
Semiótica	Los diferentes significantes.	Desde los diferentes tipos de significantes que pueden existir en una obra (heterogéneo, polivalente) ¿Cree usted que tiene su obra algún significado de tipo convencional o ambiguo?
Semiótica	La interpretación del espectador	¿Debe un documentalista pensar sobre la imagen realizada y su significado para que sea el espectador quien interprete la obra documental?
Semiótica	Los elementos que componen el encuadre filmico	¿Es para usted importante dotar a sus obras de diversos tipos

		de significantes?
Narrativa	Estructura narrativa	¿Cómo construye su historia, en qué se basa?
Narrativa	Fuentes, teoría narrativa	¿Tiene definida una corriente narrativa, conoce alguna teoría narrativa?
Narrativa	Motivación	¿Qué le motiva a construir una narración de carácter documental?
Narrativa	Fuentes, investigación, metodología, análisis documental	¿Cómo recopila la información necesaria para la construcción de la obra documental audiovisual?

2. Fichas bibliográficas

El siguiente es el formato de ficha asumido por el grupo de investigación con el fin de sistematizar y recolectar la información suministrada por los textos bibliográficos, las entrevistas de los documentalistas y el análisis de las obras documentales desarrolladas por los estudiantes, con el fin de poder triangular la información mediante la estructuración de los conceptos, los referentes teóricos y las categorías abordadas. Por otro lado, este tipo de ficha se puede utilizar también en conjunto con el uso de fotografías o imágenes, las cuales pasarían a ser introducidas dentro del campo de la cita.

IDENTIFICACIÓN	El campo de identificación se llena con una referencia bibliográfica completa de acuerdo con las normas del texto de dónde se extrae la cita.
CATEGORÍA	Este campo se llena una vez completadas las fichas, con enunciados que serán los intertítulos del ensayo en construcción.

DESCRIPTORES	Son aquellas palabras claves que se extraen de toda la ficha.
CITA	Se trae el concepto más relevante expuesto por el autor merece ser destacado dentro de la producción del texto.
GLOSA	Es un texto que da cuenta de la pertinencia de la cita con sus contextos inmediatos; se puede desarrollar a manera de párrafo, artículo, debate, entre otros formatos.
COMENTARIO	Es un texto que expone la pertinencia de la cita con la temática específica del proyecto de investigación. No se debe perder de vista la cita y lo conceptualizado en la glosa. Además se deben hacer explícitos los intertextos.
INTERTEXTO	Los intertextos son referencias bibliográficas que explícita o implícitamente tienen que ver con la construcción de toda la ficha.
RESPONSABLE	Nombre del investigador quien redacta la ficha.
FECHA Y HORA	Contexto situacional en el cual se elaboró la ficha.

3. Ficha para la sistematización de las piezas documentales audiovisuales

Título:	Referencia: Autor _____ Año _____ Duración _____ Tema _____
DESCRIPCIÓN (Sinopsis):	Palabras Claves
Unidad de análisis estética	
Unidad de análisis arte	
Unidad de análisis semiótica	
Unidad de análisis narrativa	
OBSERVACIONES:	

Elaborada por:	Fecha de elaboración: