

La animación documental, estado del arte de una apuesta audiovisual colombiana

Resumen

El presente documento busca revisar el valor que posee la animación documental para la recuperación de memoria colectiva y la visibilización de sucesos que no han podido ser registrados directamente, sin dejar de lado la discusión sobre la pertinencia del término en pos del grado de intervención del realizador, su carácter discrecional y las decisiones alrededor de los momentos de las narraciones que se quieren presentar. En el caso colombiano, a manera de levantamiento del estado del arte, se puede ver que la preocupación más evidente de los realizadores nacionales a lo largo de las últimas décadas tiene que ver con las problemáticas derivadas del conflicto armado interno, las secuelas que ha dejado en la realidad nacional, la recurrente dinámica de impacto sobre las poblaciones más vulnerables y los actores que se han visto involucrados, el cual no solo es un tema recurrente sino que ha conducido a una forma de denuncia y restauración para víctimas y afectados por la violencia generada. Para poder dimensionar esto se hace un rastreo de la reflexión académica e investigativa que se ha generado sobre el tema de la animación documental, sus impactos, realizaciones, límites y construcciones a nivel nacional e internacional, así como una identificación del material audiovisual colombiano en diferentes tipologías de exhibición y pantallas de difusión que se puede enmarcar en dicha categoría.

Jesús Alejandro
Guzmán-Ramírez
Doctor en Diseño y Creación
Docente Titular Universidad EAFIT,
Escuela de Artes y Humanidades -
Área de Creación
Medellín, Colombia.
Correo electrónico:
jaguzman@eafit.edu.co
ORCID: orcid.org/0000-0001-8249-2114
Google Scholar

Juan David
Aristizábal-Gómez
Diseñador Gráfico – Publicista
Universidad Jorge Tadeo Lozano
Bogotá, Colombia.
Correo electrónico:
juand.aristizabal@utadeo.edu.co
ORCID: orcid.org/0000-0001-6830-7197
Google Scholar

Recibido: septiembre 5 de 2021

Aprobado: mayo 20 de 2022

Palabras clave:
Teoría de los medios, animación,
registro audiovisual, estado del
arte, animación documental
colombiana.



Documentary animation, state of the art of a Colombian audiovisual commitment

Abstract

This document seeks to review the value of documentary animation for the recovery of collective memory and the visibility of events that could not be recorded directly without neglecting the discussion about the relevance of the term in pursuit of the degree of intervention of the filmmaker, his discretionary nature and the decisions around the moments of the narrations that want to be presented. In the Colombian case, by way of raising the state of the art, it can be seen that the most evident concern of national filmmakers over the last few decades has to do with the problems arising from the internal armed conflict, the aftermath it has left in the national reality, the recurring dynamics of impact on the most vulnerable populations and the actors that have been involved, which is not only a recurring theme but has led to a form of complaint and restoration for victims and those affected by the violence generated. In order to measure this, a tracing of the academic and research reflection that has been generated on the subject of documentary animation, its impacts, achievements, limits and constructions at a national and international level is carried out, as well as an identification of Colombian audiovisual material in different types of exhibition and diffusion screens that can be framed in this category.

Key words:

Media theory, animation, audiovisual record, state of the art, Colombian documentary animation.

Introducción

Cada cultura necesita sistemas de entendimiento de sus orígenes para poder determinar las rutas a seguir hacia su futuro como sociedad. Partiendo de esa dinámica propia de los colectivos a lo largo de la humanidad, el abordaje de la realidad ha dado resultado a múltiples soluciones que permiten la representación de acontecimientos pasados como una forma de comprensión unívoca de su identidad. Desde lo audiovisual, el documental y la animación cuentan con diferentes grados de veracidad que les permiten ser una fuente de expresiones miméticas y no miméticas con las cuales los miembros del colectivo pueden sentirse representados.

Es necesario dimensionar el concepto de huella, documentación y concepción de la memoria para entender la magnitud amplia que a nivel cultural puede aportar la animación documental, no solo por la posibilidad de hacer visibles situaciones propias de la vida de un pueblo, sino también por la posibilidad de dar voz a aquellas personas y situaciones que no pudieron dejar registro de su transitar en la vida de un colectivo.

Desde esa perspectiva, tanto la animación como el documental han tenido grandes debates respecto a la veracidad de la representación que generan debido al grado de “intervención” que el realizador debe imprimir en su pieza para poder hacerla viable en un proceso tradicional de comunicación a su colectivo social. Sin embargo, su potencia se encuentra radicada en el lenguaje basado en el movimiento¹ que posee en su interior, haciendo que

¹ En este punto, se puede hacer referencia a una serie de disciplinas derivadas de la coreosofía o el “conocimiento o sabiduría respecto al fenómeno de los arcos y círculos que se presentan en la naturaleza y en la vida”. Es así como se pueden enunciar la coreografía, la coreología y la coréutica. La coreografía se trata del diseño o trazado de los movimientos. Cuando se habla de coreología, se hace referencia a un tipo de gramática y lenguaje del movimiento, que negocia en sentido literal no solo con otras formas de movimiento (diferentes a la danza y al baile, como es el caso de la mecánica y la animación), sino también con la comprensión de su contenido emocional y mental. Y la coréutica hace referencia a la intención humana de armonizar el movimiento. Para Laban (1996), el movimiento es uno de los “lenguajes” humanos más profundamente asimilados, pues desde una pose se puede entender toda su connotación, sentido y entendimiento de una intención comunicativa (p. viii).

el concepto de “vida”, que es atribuido a lo animado, se pueda vincular a las voces y relatos de individuos que, ya sea por su momento histórico o por su imposibilidad de exponerse, no pueden ser registrados de manera transparente o directa en otros tipos de formas de representación.

Más allá de discernir la validez de ambos medios para representar la realidad, es concebir un discurso unificador que aporte a visibilizar distintos contextos sociales. La mezcla heterogénea entre animación y documental potencia las capacidades de expresión reconociendo el mundo exterior de lo que acontece y el mundo interior de lo que se siente. La animación documental deconstruye los hechos a nivel espacial y temporal, a través del diálogo entre realidad y ficción (Cholodenko, 2004), que hace alusión a distintos contextos y constituye un panorama más amplio de las problemáticas sociales.

Para el caso colombiano, la animación documental es una herramienta para visibilizar no solo las construcciones cotidianas de la sociedad que lo circunscribe, sino que además se presenta como un mecanismo de rescate de la memoria de un país que ha trasegado por más de cinco décadas en medio de un conflicto interno armado de carácter fratricida y partidista, el cual ha degenerado en procesos de desplazamiento, desaparición forzada e injusticias de enorme cantidad de variaciones, con víctimas que en gran número de ocasiones no tienen la posibilidad de alzar su voz para pedir justicia o al menos ser recordados para generaciones futuras.

412

Huella y registro

Cuando se habla de huella se hace referencia a la marca que es producto o expresión de un suceso sobre o desde un objeto, individuo, un grupo o un entorno, la cual posteriormente es develada o registrada a manera de denotación. En dicha medida, aunque sea o no intencional su generación, se

convierte en un elemento con carga simbólica que define la “geografía” de la realidad de una sociedad o de un colectivo específico, e indica de alguna manera una ruta para transitar a través de dicha realidad, pues “la huella, antes que palabra configura un tipo también primitivo de imagen” (Calabrese et al., 1995, p. 26). Esta denotación si bien no pasa simplemente desapercibida, lo que sí sucede es que puede verse diluida en el enorme cúmulo de estímulos representacionales y símbolos que conforman una cultura, arraigándose en lo que se puede llamar o enunciar como tradición. El colectivo inmerso en dicha tradición le da mayor o menor valor a esta huella en la medida en que sea exaltada o visibilizada ya sea en el momento en que esta fue creada o que con el paso del tiempo sea “rescatada” por algún miembro de dicho grupo de sujetos, tal como sugiere Gadamer (1998) al citar: “¿Qué es lo que hace de un simple hecho un objeto histórico? La respuesta es: su significación, es decir, su referencia al sistema de valores de la cultura humana” (p. 34).

Sin embargo, entender la realidad de una cultura o de un colectivo y su origen, no se puede lograr mediante la observación de una sola huella de manera aislada. Normalmente deben observarse diferentes tipos de asociaciones que pueden relacionarse en un momento determinado para reinterpretar la tradición que enmarca a esta cultura y las rutas para entenderla y modificarla si es necesario. Aspecto que sugiere que en la medida que se revisa lo ya acontecido, se puede resolver el destino colectivo, buscando responder a la cuestión alrededor de cómo se llegó a ser tal en un momento determinado como cultura (De Santiago, 2002, p. 7). En este sentido, la reinterpretación de las múltiples huellas se presenta en forma de discursos críticos que registran sonidos y visiones de la realidad que, al ser reproducidos en el dispositivo diacrónico, permiten comprender la cultura. Lo anterior da cabida a distintos medios, en el presente caso de carácter audiovisual como lo es el caso del documental y la animación que abordan lo “real” desde diversas perspectivas.

Por otro lado, la conciencia de cada uno de los individuos partícipes de una sociedad frente a estos procesos evolutivos que relacionan pasado y presente, es lo que permite encontrar nuevas formas de enfrentar las situaciones que aquejan la realidad de una cultura, pues se logra comprender que siempre han de existir una serie de cambios inevitables, los cuales deben darse en el marco de unas lógicas propias y exclusivas de un discurso que de lo individual vaya a lo grupal, esto a su vez se convierte en el “espíritu” propio de un sujeto en el marco de una época y de dicha sociedad (Gadamer, 1991, p. 19).

Este espíritu, es convertido entonces en registro a través de la iteración que los sujetos hacen de las huellas pasadas mediante exclamaciones nuevas a manera de llamadas o referencias. Estas referencias transmutan en un sello cultural que permite a individuos que ya no existen en el colectivo, permanecer y ser recordados más allá de las limitaciones de su existencia (Gadamer, 1998, p. 34). Dichas expresiones, si bien pueden ser construcciones instrumentales, o aspectos relacionados con la materia física como evidencia, encuentran su mayor asidero en la memoria:

La memoria trae al presente una realidad pasada, que es más antigua que uno mismo —precisamente de este modo debe ser rememorado el propio pasado, si uno quiere entenderse a sí mismo en una situación práctica necesitada de orientación y si quiere hacerse valer en un conflicto con otros. (Rüsen, 2009, p. 7)

La memoria es entonces un repositorio de hechos, símbolos e interpretaciones que documenta mediante el conjunto de representaciones y manifestaciones un momento en la vida de un colectivo, las cuales son entendidas por el individuo en el momento histórico que le corresponde en su transitar como partícipe de dicho grupo. Desde esta mirada, el entendimiento y comprensión de la memoria y lo acontecido, encuentra una salida en el campo animado, el cual brinda una perspectiva a la narrativa documental, en la que interviene tanto el creador como el espectador; el creador además de representar en

términos visuales, interpreta la realidad, y a través de esa interpretación creativa, el espectador percibe el contenido de un determinado momento y espacio documental, experimentando una sensación emocional, estética y/o corporal (Lefevre, 2018, p. 19).

En términos de la replicación de la memoria en sí misma, existe una enorme potencia en la colectividad, la cual radica en las vivencias que se transmiten mediante los subgrupos y sus procesos de crianza y transmisión de información de uno a otros. Los elementos que parten de la construcción de “recuerdos” y “memorias” de acciones y actividades pasadas, configuran las rutas para la comprensión del significado de dicha memoria en una situación presente que debe resolverse (Gadamer, 1998, p. 36). “Comprender es ya interpretar” (p. 26) y al generar una interpretación se está construyendo una nueva capa sobre ese pasado común y se plantean nuevos caminos hacia un futuro de manera consciente y coherente con el tramo ya recorrido.

La acción de interpretar y guardar estas manifestaciones partiendo de diferentes fuentes dentro de la memoria permite traer al presente las construcciones sociales de un pasado, y su significado apropiado de forma actualizada al interior de una cultura amplía el concepto de “espíritu” de carácter individual y sugiere la expansión hacia una “entidad” de carácter colectivo. A pesar de la incesante lucha del individuo por alejarse de su entorno y la carga que a veces trae su pasado, seguirá circunscrito de alguna manera a la tradición bajo la cual nació (Gadamer, 1998, p. 25).

Pero ¿es entonces un código o algún tipo de lenguaje el encargado de ser el guardián protector de la memoria y por ende de los mapas simbólicos del pasado de un colectivo? Esta pregunta implica muchos cuestionamientos que no solo involucran la discusión sobre la pertinencia y fiabilidad del lenguaje usado por una cultura a lo largo del tiempo, sino que además se debe revisar

la comprensión que se hace constantemente de la realidad presente, en donde los individuos pueden reinterpretar la imagen a través del prisma de las circunstancias presentes, generando posturas polisémicas sobre la imagen misma, acercándose a lo que plantea Gadamer (1998) al señalar que ninguna obra de arte indica los mismos elementos siempre, es decir, que debido a la mirada que se tenga puede tener connotaciones diferentes a los significados que siempre han tenido (p. 15). Teniendo en cuenta lo anterior, los realizadores audiovisuales desde la animación documental se convierten en guardianes de la memoria que reinterpretan los hechos desde varias perspectivas críticas de la realidad.

El valor de la memoria colectiva

Para comprender las fuerzas populares que surgen históricamente en relación a cada contexto y que igualmente han sido silenciadas u ocultadas, es necesario reconocer en ellas las historias subalternas, aquellas que no corresponden a lo “oficial” sino que reflejan una “memoria colectiva”, concepto acuñado por Maurice Halbwachs (2004, pp. 53-78) para referirse al proceso social que se realiza para resignificar el pasado y construir una historia desde abajo, es decir, desde un grupo determinado, una comunidad o sociedad que resalte, precisamente, aquellas acciones “no heroicas”, que permita una comunicación de la identidad colectiva, el empoderamiento comunitario y la dignidad.

De manera general, Pierre Nora (2008) comprende así la Memoria:

La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. (pp. 20-21)

De acuerdo con lo anterior, Halbwachs (2004) describe a la memoria colectiva como una corriente de pensamiento continúa, que trabaja con un pasado que está presente, el cual a través de testimonios comunica, dialoga y transmite la historia; además, tiene límites regulares e inciertos, por lo que no puede definirse como un único y definitivo hecho. Otra de las características de la memoria colectiva es la relación del grupo que recuerda, situando al sujeto en una estructura social (Martín-Baró citado por Villa, 2014), de esta manera, se reconstruyen y resignifican las vivencias de la comunidad (Halbwachs, 2004, pp. 40-50).

Halbwachs y Benjamín resaltan la importancia de la comunicación oral para transmitir la memoria colectiva, sin embargo, creen que no es el único vehículo de circulación; la memoria colectiva se debe transmitir no solo por relatos de voz a voz o por interacciones cotidianas y círculos cercanos, sino también a partir de “soportes”, permitiendo “almacenar y divulgar las versiones del pasado en espacios más grandes” (citado en Seydel, 2014, pp. 187-214).

Nora (2008) identifica en la sociedad cierta indiferencia por la Memoria, de modo que se desvincula con el pasado vivo, lo cual constituye la identidad de una comunidad, grupo o colectivo. De lo anterior, surgen los “lugares de la memoria” o del recuerdo (Erl, 2012, pp. 30-35), como aquello que permite mantener la memoria viva. Estos lugares son objetivaciones culturales² que se entienden a partir de tres dimensiones: a) “Dimensión material”, aquello que es tangible y perceptible como pinturas, libros, e incluso hechos pasados y minutos de silencio, ya que son “el recorte material de una unidad temporal”; b) “Dimensión funcional”, es decir, cumplir una finalidad, tener una función en concreto que contribuya a la reproducción y evocación de la Memoria; c) “Dimensión simbólica”, deben tener un significado y transmitir un

² Refiere a una concepción que está articulada por un sentido social. La forma como se apropian las expresiones culturales.

“soplo simbólico” para quien habita, en su momento, el lugar del recuerdo (Nora, 2008, pp. 33-39).

Junto a estas dimensiones cabe resaltar las características que Nora (2008) le otorga a los lugares de la memoria cumpliendo ciertos criterios tales como “detener el tiempo” de tal manera que se preserve la Memoria; “bloquear el trabajo del olvido” o fomentar cultura del recuerdo; “fijar un estado de cosas e inmortalizar la muerte” es decir, sostener la voluntad de Memoria conforme a que sea revisitado; “materializar lo inmaterial”, otorgar voz a aquello que no suele verse (p. 34).

En este sentido, los lugares de la memoria se pueden abarcar desde diversas expresiones narrativas, incluso desde los actuales medios de comunicación como procesos de dinamización de la memoria colectiva que se producen en diversos contextos actuales. Estos soportes cumplen con tres funciones: a) Depósito, en donde se puede registrar o almacenar las memorias; b) Circulación, en cuanto a reproducir los recuerdos depositados más allá del entorno originario; c) Evocación, la que permite retomar posibles elementos olvidados a partir de índices motivacionales que surgen de otros elementos perceptibles (ErlI, 2012). Teniendo en cuenta estas referencias es posible abarcar la memoria colectiva desde el campo artístico, lo que permite recrear la memoria en espacios mediáticos como el documental animado.

418

De lo “real” a la “realidad”

Para Wagensberg (2004), el tiempo es el elemento determinante para la conformación de la realidad, y su transformación se inicia en la medida en que se expande el espacio que la conforma y se despliega el tiempo que la alberga. Este último es el que permite que los componentes de la realidad se transformen y muten para adaptarse a las nuevas necesidades que la misma va presentando.

Las innumerables cantidades de huellas que han sido parte de la realidad y han mutado o desaparecido definen los límites de su pertinencia y, en últimas, solo existen en un breve periodo de tiempo mientras le sean viables a la realidad que los contiene, identificándose como idénticos solo a sí mismos (p. 19).

Frente a esta condición etérea de ciertas huellas, la animación documental permite abordar de forma creativa la ausencia del material filmado, a través de la sustitución mimética y no mimética de los sucesos. La sustitución mimética ilustra o sustituye hechos pasados que son complejos de registrar a través de imagen de acción en vivo; la animación sustitutiva a menudo se esfuerza por parecerse mucho a la realidad, aumentando el grado de verosimilitud y fotorrealismo. La sustitución no mimética reconoce el potencial de la animación como medio para expresar significados a través de su realización estética (Roe, 2013, pp. 22-24). Desde esta misma perspectiva de tensiones, existe un proceso poético entre la idea de estilo individual del artista que genera la obra y el discurso estético colectivo que reconfigura las vivencias de este; es así como el artista deja su estado inicial de creador con unas necesidades y cualidades de representación y se convierte en actor del colectivo mismo (Thomas y Buch, 2013, pp. 19-62).

En esta medida, Paul Valery concibe la poética como un proceso de conocimiento que surge en el hacer de la producción artística (Brigante, 2012, pp. 273-286). Este acto de creación conlleva en su interior procesos no predecibles, propios de la naturaleza vivencial de la que surge en primera instancia, y que está condicionada a la relación del sujeto creador con el resto del colectivo, tanto en sus aspectos positivos como negativos. Estas relaciones vivenciales afectan la concepción de la creación y de los artefactos con las que se conforma, lo que lleva a un cierto “orden” que decanta en la generación misma, que al ser visualizada vincula en este solo acto las reacciones sensibles del individuo (espectador) y la acción humana enfocada en la producción (acto creador).

Debido a las variables del tiempo, y de cómo este incide en la permanencia de los objetos y sucesos en el catálogo de una realidad determinada, se puede decir que el concepto de momento histórico es una sección limitada de tiempo con una serie de condiciones que le permite a un cierto grupo de objetos y personas interactuar de una manera específica. Sin embargo, y por esto mismo en su evolución, permite que estos objetos y personas puedan migrar o proyectarse a un nuevo momento histórico, pero con variaciones que hacen de sí mismos una estructura diferente, adaptada a manera de reminiscencia (Dilthey, 2007, pp. 66-67) a las nuevas condiciones que enmarca la siguiente etapa de realidad a la cual se enfrenta, configurando un nuevo grupo de características, técnicas, miradas e inquietudes de los colectivos que se ubican dentro de este, quedando condicionados a una percepción del gusto, de lo aceptable y de lo funcional (Dilthey, 2007, pp. 54-84).

Es así que en el abordaje de lo “real” en el acto creador de la animación documental implica una resolución de los elementos profílmicos³ (como se citó en Monterde, 2007, p. 422) en el fenómeno del movimiento, de modo que la plástica y la mecánica en sintonía convergen en una imagen que narra los hechos de forma dinámica. De lo anterior, el mecanismo de la animación permite un análisis profundo de la realidad, ya que la disposición de cada fotograma construye un registro detallado del acontecer.

420

Para abordar esta realidad, desde el ámbito documental, Nichols (1991) propone seis modos de representación: expositivo, observacional, participativo —interactivo—, reflexivo, poético y performativo —expresivo—. Esta primera categorización documental abre la posibilidad de ampliar el panorama de lo “real” con la inclusión de nuevos medios, en este caso la animación.

³ Étienne Souriau define el espacio profílmico como todo elemento del mundo real que está dispuesto a ser grabado.

Desde el ámbito de la animación, Paul Wells (1997) propone cuatro tipologías de animación documental que estudian la relación entre representación y realidad: imitativo, subjetivo, fantástico y postmoderno. El modo imitativo tiene la finalidad de educar, informar y persuadir a través de convenciones del documental de acción en vivo. El modo subjetivo reconstituye la realidad en términos locales y relativos al vincular la intervención artística del animador con el registro auditivo de las personas reales, de modo que conecta con la crítica social. El modo fantástico explora lo que se esconde bajo la superficie de la realidad “cotidiana”, a menudo con un enfoque surrealista. El modo postmoderno sugiere que lo documental no es una “representación auténtica” ni con pretensión especial de “verdad”, sino que es una “imagen” de una realidad (Khajavi, 2011, p. 46; Roe, 2013, pp. 19-20; como se citó en Ward, 2005, pp. 84-88).

Por otro lado, Patrick (2004) abarca la animación documental desde cuatro estructuras con un enfoque conceptual del *storytelling*⁴: ilustrativa, narrada, basada en el sonido y extendida. La estructura ilustrativa muestra eventos basados en evidencia histórica o personal para estructurar el *storytelling*. La estructura narrada por medio de un guion y voces *en off* aporta coherencia a la historia. La estructura basada en el sonido utiliza el registro auditivo puro, con poca intervención, como dispositivo de enlace. Por último, la estructura expandida amplía la forma documental al transmutar el método tradicional del *storytelling* (como se citó en Roe, 2011, p. 224).

Esa variabilidad en la visualización de la imagen animada determina la distancia que existe entre el presente y el pasado, elementos que sacan a la luz dos aspectos fundamentales del imaginario colectivo como obra colaborativa, los cuales son la identidad irreductible y la diversidad inagotable. Estos conceptos cobran importancia en la medida en que en el primero la singularidad del sujeto

⁴ El *storytelling* es el arte de dar sentido al contexto, el arte de narrar relatos.

nunca será arrebatada y puesta en duda, pero que alimenta en el segundo, innegablemente y de manera constante, la pluralidad de la tradición que ha sido nutrida por el Otro a lo largo de los años. Tal distancia no solo se mide en los aspectos particulares y únicos de un sujeto, dicha característica está determinada por variables históricas, temporales, culturales y semánticas que bombardean constantemente el sistema de representaciones que el colectivo conserva a lo largo del tiempo.

Hibridación entre animación y documental

La animación documental, también llamada animación no-ficcional, “animated documentary”, “animadoc”, tiene sus indicios en el cortometraje de *The Sinking of the Lusitania* (McCay, 1918), el cual reconstruye el hundimiento del barco transatlántico británico RMS Lusitania a causa del submarino U-20 alemán en 1915 (Roe, 2013, pp. 6-8; Burgos, 2015, p. 2). Winsor McCay a través de la animación documental el elemento fáctico sin registro previo del hundimiento del barco, así como también recrea la tragedia de los tripulantes. Este punto de partida permite abordar nuevas formas de acercarse a la realidad, desdibujando las fronteras entre los opuestos de objetividad-subjetividad, real-ficción, fantasía-veracidad.

422

De manera más contemporánea, se pueden identificar varios exponentes en los que se evidencia el cruce del campo de la animación y el campo del documental como: *Silence* (Yadin y Bringas, 1998), cortometraje que trata sobre una niña sobreviviente del holocausto y sus silencios aprendidos y autoimpuestos; *Walking with dinosaurs* (Haines y James, 1999), serie de TV de la BBC sobre fauna salvaje, que recrea a los dinosaurios y los sitúa como protagonistas; *Animated Minds* (Glynne, 2003), utiliza testimonios reales combinados con animación para hacer cortometrajes convincentes sobre una

variedad de temas sociales y psicológicos; *Ryan* (Landreth, 2004), cortometraje que trata la vida del animador canadiense Ryan Larkin; *Waltz with Bashir* (Folman, 2008), largometraje que expone las memorias y experiencias del director durante la Guerra del Líbano de 1982. Estos ejemplos muestran un interés por reconstruir las huellas del pasado personales y colectivas, a través de la riqueza de esta mezcla heterogénea.

Lefevre (2018) concibe a la animación documental como una práctica creativa híbrida que mezcla deliberadamente realidad y ficción (p. 18). Esta hibridación también es abordada por Roe (2013), quien la define como un matrimonio de opuestos, donde la animación sirve de estrategia de representación en el documental (p. 1). Al integrar las técnicas y lenguajes de ambos campos audiovisuales, se origina una nueva forma de representación que sirve de puente entre el testimonio “real” y la visualidad subjetiva del ejecutante (Vidal, 2011). Por otro lado, Sofian (2005) menciona que la animación documental es todo contenido animado que abarca material de no-ficción (p. 7). La animación de no-ficción dispone de grados de representación profílmica de voz e imagen, que visibilizan aspectos subjetivos de testimonios vivenciales tales como recuerdos personales, experiencias y hechos en su contexto, pensamiento y obra, comportamientos y hábitos de acuerdo con los criterios morfológicos de lo documental (Burgos, 2015, p. 719).

Las anteriores definiciones permiten entender la capacidad de la animación para transmitir visualmente de forma no convencional la realidad observable “externa” al combinar la historia y trascender la geografía, y la realidad subjetiva “interna” al profundizar los estados mentales de los individuos, lo que genera proximidad con elementos que están temporalmente, espacialmente y psicológicamente distantes del espectador, desdibujando la conexión causal entre el espacio fílmico y profílmico (Roe, 2013, p. 2).

Para la interpretación de las realidades “externas” e “internas”, la animación documental consta de distintas estrategias: a) diversidad de técnicas, b) unidad de estilo *versus* mezcla de estilos heterogéneos, c) combinación de diferentes tipos de material fuente o de archivo, d) variedad en los tonos de comunicación, e) diversidad en afirmaciones veraces, f) combinación entre diversos grados de ficción y elementos fácticos, g) ausencia *versus* presencia del ejecutante, h) diferentes duraciones, i) variedad en los formatos de presentación, j) variedad en los grados de interactividad (Lefevre, 2018, pp. 19-21).

Las estrategias de la animación documental logran trascender la representación superficial, para adoptar relaciones reales entre las cosas en toda su magnitud, es decir, algo que no puede ser fácilmente representado y los sentimientos que provoca en el público (Ward, 2008, pp. 19-23). Lo anterior denota un carácter reflexivo de la animación documental sobre los incidentes concretos reales, a través de la interpretación aumentada y penetrante de las narrativas —verdaderas— y al mismo tiempo respeta la verdad (Majeed, 2019, p. 10).

Adicional a las funciones miméticas y no miméticas de la animación documental abordadas anteriormente, Roe (2013) plantea la función evocadora, la cual visualiza simbólicamente los aspectos “invisibles de la vida”, al representar conceptos, emociones, sentimientos y estados mentales, de modo que facilita la conciencia, la comprensión y la compasión de la audiencia por realidades del Otro (p. 25). El potencial evocador de la animación permite al público comprender la realidad subjetiva dentro del contexto de la historia personal y colectiva (p. 169).

La animación documental en Colombia

Cuando se habla de animación colombiana hay que entrar a entender que existe un complejo número de factores de carácter político, económico, social y cultural que la han influenciado a lo largo del siglo XX y XXI. Si bien puede llegar a ser innumerable el listado, se pueden identificar de manera clara los siguientes aspectos (Arce et al., 2013, pp. 63-158):

- Fuentes de financiación y dimensión de los recursos económicos para la producción animada.
- El poco desarrollo profesional de la academia en el campo de la animación.
- Inestabilidad laboral y dificultad en la agremiación consolidada.
- Excesiva dependencia tecnológica de esquemas extranjeros.

Dentro de este contexto de producción, el primer registro nacional frente al uso de animación en un audiovisual es de 1933 con el documental *Colombia Victoriosa*, de Gonzalo y Álvaro Acevedo, que trata sobre el conflicto colombo-peruano en el cual en cortas secuencias animadas se recrea cuadro a cuadro los barcos y aviones de guerra sobre un mapa (Arce et al., 2013, pp. 85-87). Posteriormente, en el prólogo del documental *¿Qué es la democracia?* de Carlos Álvarez (1971) a través de dibujos animados se ilustra la definición de la democracia. Estos primeros indicios del documental animado en el país ponen de manifiesto el carácter ilustrativo e infográfico que tenía la animación en los documentales.

Es así como en medio del inestable panorama de tensiones políticas y sociales, el incipiente proceso de la producción animada desarrollado en Colombia hasta bien entrada la década de los 60 parece no tener un campo claro en el cual desenvolverse (Arce, 2014, pp. 22-25), pero, a partir de la década del 70, los resultados generados en animación logran progresivamente llegar a un

estado en el que se busca, desde diferentes frentes sectoriales y productivos, consolidar un sector que permita pensar a mediano plazo en la conformación de una industria de la animación colombiana.

Ahora bien, en Colombia en las últimas dos décadas, ha surgido una diversidad de discursos críticos desde la animación documental que visibilizan diferentes contextos sociales. Desde perspectivas subjetivas como colectivas, la animación ha abierto un abanico de posibilidades de expresión visual, que dinamizan la memoria del país. De esta manera, la animación en Colombia se puede concebir como un vehículo idóneo de visiones y discursos críticos de la realidad, siendo un mediador que la organiza y la hace comprensible (Smith, 2017, p. 77).

En contraste a la tradicional concepción regional de que la animación es solo para público infantil y del estereotipo del mundo de fantasías tipo *Disney*, Colombia presenta un gran número de productos audiovisuales animados que tratan problemáticas socioculturales y políticas, dejando en claro que “la animación colombiana en su mayoría es un producto adulto y no apto para todo público; es una animación PG-13” (Ríos, 2014, pp. 123-135). Los realizadores audiovisuales no se pueden desligar del contexto en el que viven, están inmersos en una realidad violenta, que en varias ocasiones se usa como “motor narrativo de las producciones animadas” (Sosa, 2014, p. 106). El conflicto armado ha tenido repercusiones en el país, siendo una temática compleja, la cual no se puede pasar por alto o simplemente omitir.

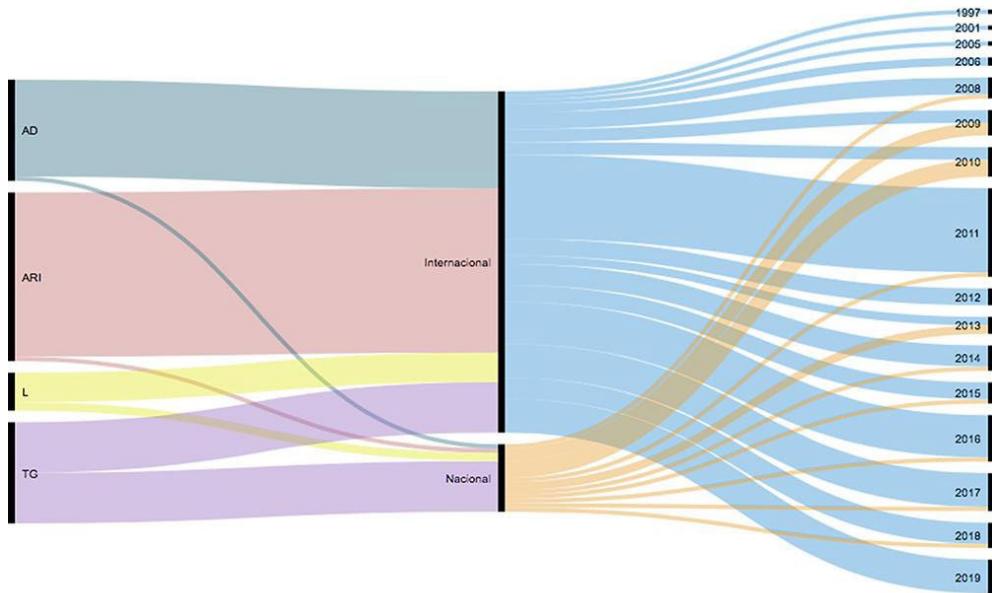
Para abordar la mirada “violentológica” del país (Sosa, 2014, pp. 103-110), la animación documental a través del “enmascaramiento” refleja la convergencia entre ocultar y exponer (Ehrlich, 2011). La máscara oculta y a la vez “muestra un rostro”, de modo que representa visualmente la historia que se narra, actuando como un protector de la identidad del individuo.

De esta forma, se crea una “cara visual” para ilustrar lo invisible, exponiendo la multiplicidad y complejidad de las realidades a través de nuevos ángulos. El enmascaramiento tiene las siguientes características: a) Resalta lo significativo del contenido, b) Puede crear un filtro cuyo contenido está dirigido a adultos, c) La animación permite identificación a través de un personaje animado, d) La animación como libertad de representación (Ehrlich, 2011). Para este enmascaramiento es de gran importancia el valor de los testimonios como “cuerpos vocálicos” (Roe, 2013, p. 78), entendidos como una integración conceptual —mezcla— entre la voz real —input 1— y su representación en los seres animados —input 2— (Conde, 2018, p. 46).

Aproximación metodológica

El estado del arte de la animación documental resulta en varios acercamientos alrededor de la ontología del término en cuanto a su definición, categorización y características. La información se recolectó de distintas bases de datos como Scopus, Web of Science Group, Google Scholar, Scimago Journal, Scielo, MIAR, Dialnet, Latindex, DOAJ, Science Direct, Research Gate, Sage Journals, Taylor and Francis Online, entre otras. El contenido fue segmentado en libros, artículos de revista indexada, artículos de divulgación y trabajos de grado. La Figura 1 muestra la investigación en torno a la animación documental a nivel nacional —Colombia— e internacional⁵.

⁵ Investigación: https://docs.google.com/document/d/1mpLpRts_amgl3U8TGcNoPlj7gaoAk2u7ktdj9LZUifPo/edit?usp=sharing



	AD: Artículo de Divulgación	ARI: Artículo de Revista Indexada	L: Libro	TG: Trabajo de Grado		
		ARI	AD	L	TG	Total
Internacional		39	23	7	13	97
Nacional		1	1	3	10	

Figura 1. Rastreo de los textos relacionados con animación documental tanto nacional como internacionalmente.
Fuente: los autores.

La búsqueda de información se enfocó en las formas más comunes de generación de conocimiento tradicional con algún tipo de aval institucionalizado para hacer válida su identificación. Como se puede evidenciar, el volumen de documentos a nivel nacional es menor que los generados a nivel internacional, sin embargo, el factor más interesante se debe no tanto a la cantidad de documentos generados en el país, sino el indicador de tiempo en el cual se comienzan a realizar. La producción reflexiva frente al tema propiamente de animación documental coincide con la primera década del siglo XXI, momento en el cual empieza a existir una validez institucional mayor del concepto de lo audiovisual en Colombia mediante la Ley del cine de 2003 y un reconocimiento de la categoría de guion para animación en el Fondo de Desarrollo Cinematográfico —FDC— de Mincultura en 2010. También, se puede evidenciar que el ingreso de manera decidida de las tecnologías digitales en los ámbitos académicos y productivos del país genera un proceso de apropiación del fenómeno animado con mayor envergadura, derivando en un interés superior por parte de los académicos en diferentes tipos de expresión de lo animado.

En cuanto a la producción de animación documental, se realizó un rastreo a partir de seis categorías: cortometrajes, largometrajes, series de televisión, cortometrajes con insertos de animación, largometrajes con insertos de animación⁶, proyectos transmedia y videoclips. La recolección de la información se realizó a partir de bases de datos digitales como Proimagenes, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Moebius Animation, repositorios universitarios, convocatorias a nivel regional y nacional para producción contenidos de animación, IMDb, Filmaffinity y festivales de animación en Colombia e internacionales.

⁶ Los insertos de animación se contemplan solo en cortometrajes y largometrajes. Cabe destacar que se utilizan innumerables insertos de animación en el campo publicitario, sobresaliendo la técnica *Motion Graphics*, sin embargo, se salen del marco de análisis del presente trabajo.

De ese universo se identificaron 91 producciones⁷ que presentan convergencias entre animación y documental, teniendo como punto de partida el año 2003, con el primer cortometraje pensado desde su realización como un producto documental, *Pequeñas Voces* de Jairo Carrillo y Óscar Andrade (Carrillo, 2003). En la Figura 2 se pueden apreciar las seis categorías divididas en proyectos audiovisuales siendo la más relevante la producción de cortometrajes, seguida de series de TV, proyectos transmedia y largometrajes.

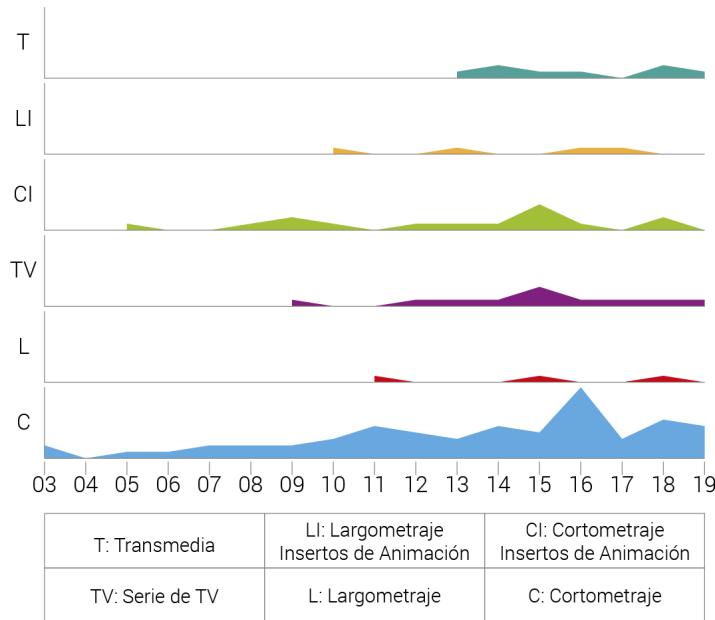


Figura 2. Rastreo de producciones alrededor de la discriminación en categorías de la animación documental.
Fuente: los autores.

⁷ Producciones: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1jZUtl18OmZwMoX_saxaRvZDy1vpyt_wxGqkQmj2Ell/edit?usp=sharing

El cortometraje *Pequeñas Voces* posteriormente fue adaptado a largometraje (Carrillo y Andrade, 2011), en el cual se registran historias verdaderas de niños entre 8 y 13 años desplazados por la violencia en Colombia. La interacción con los niños y su participación directa en el producto audiovisual a través de sus dibujos permite entender otra capa de la realidad del país.

Por otro lado, en la serie de televisión del *Canal Capital* adaptada a largometraje, *Sabogal* (Mejía y Lozano, 2014), se presenta al abogado de los derechos humanos Fernando Sabogal, quien investiga varios crímenes de lesa humanidad en Colombia, como el asesinato de Jaime Garzón; este proyecto abarca los hechos violentos que han sacudido a Colombia. *Relatos de Reconciliación* (Santa y Monroy, 2018), proyecto transmedia que recopila las memorias de Víctimas de la violencia en Colombia, quienes buscan con esperanza el diálogo, la reconciliación y la paz mediante la reivindicación de su derecho a la reparación.

La Figura 3 desglosa los diferentes proyectos a partir de la cantidad de contenidos producidos. Cada categoría audiovisual demanda un flujo de trabajo diferente, que implica en menor o mayor medida diferente cantidad de personal y tiempo para ser ejecutado. De esta segmentación, en términos de temáticas se pueden identificar 42 producciones que equivalen a un 46% que tratan acerca del conflicto armado y la violencia en el país.

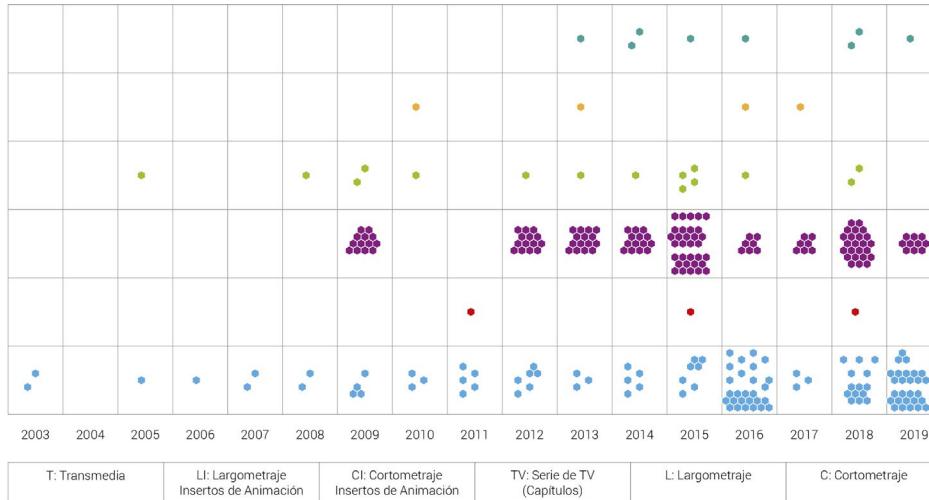


Figura 3. Volumen de proyectos por año en relación con la cantidad de contenidos producidos.
Fuente: los autores.

Conclusiones

432

Inicialmente se puede identificar una enorme potencia en la relación entre documental y animación como un enclave que permite construir representaciones que evocan situaciones que sean aprehensibles por los colectivos en los cuales se inscriben, pero adicionalmente son enormemente valiosos sus aportes cuando existe ausencia directa de la materialidad del registro. Esta capacidad mutable, que es flexible en lenguaje y técnica, permite diversidad de enfoques y desarrollos que pueden generar vínculos empáticos muy profundos con el espectador.

En el caso colombiano, el tema relacionado con los problemas sociales, el conflicto y la naturaleza compleja de la realidad del país son temas muy

recurrentes e intimistas, pues de una u otra manera reflejan una conciencia de contexto que busca salidas y alternativas para ser visibilizado ya sea a manera de denuncia o como sistema de memoria que evita la desaparición de relatos y personas impactadas por el devenir propio de un conflicto interno en muchos niveles.

A la luz de los datos encontrados, se puede evidenciar que los únicos tres largometrajes de carácter documental que existen en el país tienen su origen en otro tipo de formato, evidenciando que los recursos para este tipo de producción en el ámbito documental no solo son más escasos, sino que además exigen mucho más de los realizadores para el proceso de investigación y conformación de un guion que pueda ser llevado posteriormente a la pantalla. Esto puede indicar también que la mayor presencia de formatos como cortometrajes y proyectos transmedia muestra la necesidad de desarrollar procesos en ámbitos con menor desgaste tanto en costos como en tiempos, evidenciando no solo la necesidad de finalizar un proceso en términos creativos, sino que además obedezca a su sentido de restaurador de memoria sobre todo en el marco de un conflicto como el colombiano.

Referencias

- Álvarez, C. (1971). *¿Qué es la democracia?* Fundación Latinoamericana Camilo Torres Restrepo.
- Arce, R. (2014). La animación colombiana durante el siglo XX: una historia en construcción. Cuadernos de cine colombiano N° 20. *Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, 20, 21-34.
- Arce, R., Sánchez, C. y Velásquez, Ó. (2013). *La animación en Colombia hasta finales de los años 80* (A. Londoño Londoño, Ed.). Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <http://avalon.utadeo.edu.co/servicios/ebooks/animacion/>
- Brigante, A. M. (2012). La teoría de la acción poética de Paul Valéry. *Pensamiento*, 68(256), 273-286.

- Burgos, A. (2015). *Ficciones constructoras de realidad. El cine de animación documental* [Universidad de Murcia]. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47444>
- Calabrese, O., Trezza, Á., Silva, A. y Volli, U. (1995). *Los juegos de la imagen*. Instituto Italiano Di Cultura.
- Carrillo, J. (2003). *Pequeñas voces*.
- Carrillo, J. y Andrade, Ó. (2011). *Pequeñas voces*. Cinecolor S.A. <https://bit.ly/3dlAWmj>
- Cholodenko, A. (2004). The crypt of cinema. *Cultural Studies Review*, 10(2), 99-113.
- Conde, J. A. (2018). Little Voices and Big Spaces: Animated Documentary and Conceptual Blending Theory. En C. Brylla y M. Kramer (Eds.), *Cognitive theory and documentary film* (pp. 39-57). Palgrave Macmillan.
- De Santiago, L. E. (2002). Perfil de: Hans-Georg Gadamer (1900-2002), La conciencia de un siglo: herencia y futuro. *Revista Contrastes*, 7, 7-14.
- Dilthey, W. (2007). *Poética. La imaginación del poeta - las tres épocas de la estética moderna y su problema actual* (1.a ed.). Editorial Losada.
- Ehrlich, N. (2011). Animated Documentaries as Masking. *Animation Studies*, 6. <https://bit.ly/3Qu5CAg>
- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Estudio introductorio (J. Córdoba y T. Louis, Eds.). Ediciones Uniandes.
- Folman, A. (2008). *Vals con Bashir*. Sony Pictures.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Ediciones Paidós.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y Método II*. Ed. Sígueme.
- Glynn, A. (2003). *Animated Minds*. Mosaic Films.
- Haines, T. & James, J. (1999). *Walking with dinosaurs*. BBC.
- Halbwachs, M. (2004). Capítulo II. Memoria Colectiva. En *La Memoria Colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Khajavi, J. (2011). Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary. *Animation Studies*, 6, 46-51.

- Laban, R. (1966). *Choreutics - Rudolf Laban*. Dance Books.
- Landreth, C. (2004). *Ryan*. National Film Board of Canada.
- Lefevre, P. (2018). From Contextualisation to Categorisation of Animated Documentaries. En N. Ehrlich y J. Murray (Eds.), *Drawn from Life, Issues and Themes in Animated Documentary Cinema* (pp. 15-30). Edinburgh University Press.
- Majeed, T. (2019). Animated documentary: a dramatic art of documentary storytelling. *International Journal of Communication and Media Studies*, 9(1), 1-12.
- McCay, W. (1918). *The Sinking of the Lusitania*. Universal Studios.
- Mejía, S. y Lozano, J. J. (2014). *Sabogal*.
- Monterde, J. E. (2007). El cine: Escenarios de vida. En R. Creixell, T.-M. Sala y E. Castañer (Eds.), *Espaces intérieurs* (pp. 421-427). Publicacions i Edicion.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary* (Vol. 681). Indiana University Press.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- Patrick, E. (2004). Representing reality: structural/conceptual design in non-fiction animation. *Animac Magazine*, 3, 36-47.
- Ríos, F. D. (2014). Animación colombiana clasificada (PG-13). Cuadernos de cine colombiano N° 20. *Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, 20, 123-135.
- Roe, A. H. (2011). Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary. *Animation*, 6(3), 215-230. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/1746847711417954>
- Roe, A. H. (2013). *Animating documentary*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/https://doi.org/10.1057/9781137017468>
- Rüsen, J. (2009). ¿Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. En *Cultura histórica*.
- Santa, C. y Monroy, R. (2018). *Relatos de reconciliación*.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta poética*, 35(2), 187-214.

- Smith, C. (2017). La realidad animada. En C. Cogua (Ed.), *Estudios sobre animación en Colombia: Acrobacias en la línea de tiempo* (pp. 57-80). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sofian, S. (2005). The Truth in Pictures. *Fps*, 7.
- Sosa, D. H. (2014). Una aproximación “violentológica” a la animación colombiana reciente. Cuadernos de cine colombiano N° 20. *Animación en Colombia: Una historia en movimiento*, 20, 103-112. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-20-animacion-en-colombia-una-historia-en>
- Thomas, H. y Buch, A. (2013). *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología* (1.a ed.). Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Vidal, A. (2011). Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 4. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/issue/view/5>
- Villa, J. D. (2014). *Recordar para reconstruir: el papel de la memoria colectiva en la reconstrucción del tejido social, el empoderamiento colectivo, la recuperación de la dignidad y la transformación subjetiva de las víctimas del conflicto armado en tres regiones de Colombia*. Editorial Bonaventuriana.
- Wagensberg, J. (2004). *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta* (1.a ed.). Tusquets editores.
- Ward, P. (2005). *Documentary: The margins of reality*. Columbia University Press.
- Ward, P. (2008). Animated realities: the animated film, documentary, realism. *Reconstruction: Studies in contemporary culture*, 8(2), 1-27.
- Wells, P. (1997). The beautiful village and the true village: a consideration of animation and the documentary aesthetic. En P. Wells (Ed.), *Art and Animation* (pp. 40-45). Academy Editions.
- Yadin, O. y Bringas, S. (1998). *Silence*.

Cómo citar: Guzmán, J. A. y Aristizábal, J. D. (2022). La animación documental, estado del arte de una apuesta audiovisual colombiana. *Revista Kepes*, 19(26), 409-436. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.13>