

Elementos expresivos y funciones de los Títulos iniciales y de créditos,
en los documentales de la Escuela de Comunicación Social de la
Universidad del Valle. Piezas seleccionadas entre 1999 – 2010

LUIS ALEJANDRO PRIETO MURIEL

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
SANTIAGO DE CALI
2015

Elementos expresivos y funciones de los Títulos iniciales y de créditos,
en los documentales de la Escuela de Comunicación Social de la
Universidad del Valle. Piezas seleccionadas entre 1999 – 2010

LUIS ALEJANDRO PRIETO MURIEL

Trabajo de grado para optar por el título
de Diseñador Gráfico

Dirigido por MIGUEL ALEJANDRO BOHÓRQUEZ NATES

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
SANTIAGO DE CALI
2015



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DE DISEÑO GRÁFICO**

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

El Estudiante LUIS ALEJANDRO PRIETO MURIEL identificado con Cédula de ciudadanía número 1144025227 de Cali y código 200722044, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado *“Elementos expresivos y funciones de los Títulos iniciales y de créditos, en los documentales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Piezas seleccionadas entre 1999 – 2010”*, el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador: Andrés Reina Gutiérrez
Jurado Asesor: John Henry Ordóñez
Jurado Experto: Ramiro Arbeláez Ramos

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 3 de marzo de 2015, según Acta 2-2015 del Comité del Programa.

MIGUEL ALEJANDRO BOHÓRQUEZ NATES

Director del Proyecto

PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO

Vo. Bo. Director del Programa Académico

ÁNGEL MIGUEL URIBE BECERRA

Vo. Bo. Jefe Departamento de Diseño

Contenido

Pág.	Fichas descripción Preiconográfica.
10	Introducción.
12	1. Planteamiento del problema
13	1.1 Objetivos
12	1.2 Justificación
15	2. Marco Teórico
24	2.1 El cine documental
29	2.1.2 Animación y documental
31	2.2 Una aproximación al documental en nuestro contexto
34	2.2.1 La escuela de Comunicación Social
41	2.3 Lenguaje gráfico audiovisual
41	2.3.1 Motion graphics como forma de lenguaje
46	2.3.2 Definiendo "Títulos de iniciales y de crédito"
50	2.3.3 Elementos expresivos del grafismo audiovisual
62	2.3.4 La retórica como forma expresiva del grafismo
65	2.4 Análisis Semiótico.
65	2.4.1 Iconografía e Iconología
66	2.4.2 Signo Icónico y Signo Plástico
73	3. Modelo metodológico
73	3.1 Metodología
77	3.2 Construcción de la Matriz de análisis
78	Análisis de las piezas
88	Conclusiones
95	Bibliografía
97	Anexos (fichas)

Índice

Pág. **Tablas**

- 17 **Tabla 1.** Diagrama de los nueve aspectos del signo. Esquema del nonágono semiótico con la terminología modificada que propone Magariños de Morentin (1983: 91; 1984: 195)
- 19 **Tabla 2.** Nonágono semiótico del signo: Secuencias de Título iniciales y de crédito. Usado para cartografiar y dar orden y relación a los contenidos del proyecto.
- 42 **Tabla 3.** Nonágono semiótico (BOHORQUEZ en GUERRI 2014, pag, 132)) del signo Formas del Lenguaje analizado con sus tres correlatos y tres tricotomías.
- 56 **Tabla 4.** Escala de Iconicidad y función adscrita al signo. Justo Villagañe (1986)
- 57 **Tabla 5.** Iconicidad y función pragmática. Beatriz Herráiz (2009)
- 76 **Tabla 6.** El archivo se compone de 36 documentales que han participado de la Muestra Internacional documental, muestra que reúne tanto obras nacionales como internacionales.
- 79 **Tabla 7.** Análisis preiconográfico y de tipologías de Títulos de la muestra total de documentales, información extraída de la descripción del Existente de existente. Ver Anexos

Figuras

- 15 **Figura 1.** Esquema de la definición del signo peirceano. (GUERRI, 2014, pág. 7)
- 17 **Figura 2.** El esquema representa una organización en el plano de las diez clases de signos. (GUERRI 2014, pag 23)
- 43 **Figura 3.** El esquema representa una organización en el plano de las diez clases de signos (GUERRI 2014, pag 23)
- 44 **Figura 4.** Caracterización de las diez clases de signos de las formas del Lenguaje (BOHORQUEZ en GUERRI, 2014, pág 137)

Lista de anexos

Pág. Anexos

97 Fichas descripción Preiconográfica.

Paso a paso la salsa en Cali
La primera piedra
Versalles, los pasos
Migracion
Informe 7 pm
Viaje de tambores
Corte americano
El cielo anticipado
Skoolz. Exe version 1.1
Mujeres de aguante
Los hijos de la bestia
Si lo vé un niño
Tv o la morada
La gracia de caer
En el camino dejé
Un noble para un desplazado
Los areneros
La ciudad de los fanaticos
La toma de la Desesperanza
La marcha del ladrillo
Exodo, las voces
Manual inconcluso para el silencio
Fracción vital
Interprete de la Muerte
Estanilao Zuleta
Legalizacion copia
El Proyecto del Diablo
Piel de Gallina
Tiempos de Guerra
Fernell Franco, Escritura de luces y sombras

Resumen

El presente proyecto observa de manera muy particular al Diseño Audiovisual, la expansión del Diseño Gráfico en el lenguaje audiovisual. Por medio de una de sus manifestaciones: Los Títulos iniciales y de créditos.

Usando como herramienta la descripción y la micro-descripción se observa analíticamente un conjunto de signos que apoyan a una entidad superior: El documental en la Escuela de Comunicación Social en la Universidad del Valle, en los últimos años. Un conjunto de obras importantes dentro del panorama audiovisual local y nacional.

Se agrupa de manera estructural los elementos más relevantes que ayudan a comprender el objeto como tal. Se identifican rasgos particulares del lenguaje y su relación con otras formas de lenguaje tales como el Cine, la Pintura, la Fotografía y la Publicidad.

Se destacan elementos históricos y contextuales sobre el Documental y la Escuela de Comunicación, que posibilitan una identificación e interpretación de los signos en un contexto.

Este proyecto aporta al análisis de la historia audiovisual desde perspectivas semióticas y con un enfoque gráfico. Presenta una invitación a observar las obras y sus partes en nuestro propio medio, con la intención de identificar rasgos y producir nuevas preguntas.

Palabras clave: Diseño Audiovisual, motion graphics, títulos iniciales, créditos, documental, Escuela de Comunicación Social, elementos expresivos, semiótico, análisis audiovisual.

Introducción

Diseño Audiovisual (RAFOLS & COLOMER, 2003) o Motion graphics en inglés, es una de las varias denominaciones contemporáneas para la aplicación de gráficos a movimiento. Éste abarca de manera más general una gran variedad de productos, puesto que se define como el uso de todas las características propias del diseño gráfico orientadas por medio del lenguaje audiovisual, no solo pensando en el producto final como tal sino también en los procesos que llevan a esos resultados.

En la mayoría de los casos estos productos subyacen sus funciones ante una entidad más grande, sea ésta títulos de crédito, infografía, multimedia o videoclip. De allí que se conozcan otros términos que son ramificaciones de este concepto general tales como Design Cinema, Design 4d, Grafismo televisivo.

La intención de registrar imagen en movimiento constituye un sin número de referencias que datan de miles de años, mas para llegar a los orígenes del diseño audiovisual se debe mirar hacia los orígenes del cine. Entonces nos ubicamos en el siglo XIX cuando se logra comprender el principio de persistencia de la visión y se empiezan a desarrollar una gran cantidad de dispositivos que intentan producir esa sensación de movimiento a partir de secuencias de imágenes fijas. Algunos de los juguetes ópticos más reconocidos son el Taumatropo y el Phenakistoscopio que dieron pie a experimentos con animación; algunos se hacen visibles de la mano de personajes como Muybridge y Émile Reynaud. Posteriormente con la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumiere en 1895 la animación se populariza, allí se hacen notables George Mellies y Emile Cohl por lograr la manipulación de elementos y la construcción narrativa.

Varios de los artistas a los que se les reconoce como pioneros del Diseño audiovisual son en su mayoría los que se ubican en lo que puede llamarse animación expresionista. Aparecen entre otros Fischinger, Len Lye y Viking Eggeling. A ellos se les podría atribuir el inicio del concepto de video clip en los treinta,, fueron los primeros en usar los cinematógrafos, dándole mayor importancia al juego de las formas abstractas y a su relación sincrónica con el sonido dentro del nuevo elemento narrativo y expresivo que apenas empezaba a ser parte de las obras, el tiempo.

Las Secuencias iniciales de títulos ó Títulos de créditos haciendo parte del diseño audiovisual se ubican dentro de una franja híbrida de manifestaciones que se mueven entre cine, diseño gráfico, publicidad, marketing.

En sus inicios, a principios del siglo pasado se pueden encontrar los llamados cartones¹ usados en el cine mudo, una etapa de rudimentario uso de técnicas para la animación de tipo mecánica y el hecho de que la música era interpretada en vivo en el lugar en donde se hacía la proyección.

Para 1927 aparece *Metrópolis* de Fritz Lang, una de las primeras secuencias de títulos con alta conciencia de la tipografía cinética, haciendo uso de juegos retóricos muy articulados con el contenido y aplicados específicamente a la tipografía.

El gran furor se da por los años cincuenta tras la integración del audio a la película desde los años treinta. Se atribuye a personajes como Saul Bass y Maurice Binder; quienes procedían de escuelas formadoras de diseñadores, resaltando entre otros después de un generalizado predominio del uso del diseño audiovisual como sistema de promoción y persuasión más que como un elemento de construcción discursiva dentro del producto mismo.

Posteriormente, con la masificación de los sistemas informáticos y la hibridación de los medios de comunicación, la producción de gráfica en movimiento creció en diver-

sas partes del globo. Desde la década de los noventa son reconocidos personajes como Kylee Cooper y estudios tales como Imaginary Forces.

Los Títulos y créditos tanto desde su función pragmática como desde la conceptual son susceptibles de ser observados como “Marcos de obras fílmicas” Endika Rey (2009): de manera homóloga ellas exponen funciones tal como los marcos en la Pintura. Los Títulos de crédito cumplen funciones delimitadoras temporales, espaciales como también inscribiéndose en el discurso de la obra sirven de “islas imaginarias”, conduciendo al mundo de la representación.

Desde allí y asumiendo que el cine documental es una representación de la realidad, se observa entonces el comportamiento de dichos Títulos; cómo articulan sus funciones y cómo manejan retóricamente los elementos expresivos.

¹ Deben su nombre a que en un inicio eran cartones que se ponían frente a la cámara con textos que ayudaban a mantener el relato. Se construían para cumplir la reducción polisémica y para servir de anclaje las imágenes, algo parecido al funcionamiento de un cartel en lo referido lenguaje bimedia.

1. Planteamiento del problema

El Diseño Audiovisual o Motion Graphics como mencionan Beatriz Herráiz (2009), Miguel Bohórquez (2014) es una forma de lenguaje donde se equilibran el uso de la imagen, la escritura, y el sonido.

Una de sus manifestaciones son los Títulos Iniciales y de Créditos; estos se acompañan de otros elementos expresivos como imagen y sonido, pero tienen como principal protagonista a la Tipografía, “las letras son tipo-ícono-grafía, las letras son cosas, son imágenes de cosas, son productos históricos, son representaciones fonéticas y símbolos retóricos” (SOLOMON, 1988).

La finalidad básica de los Títulos iniciales y de créditos es servir como “marco” o empaque del producto cinematográfico, tener referencia ya sea para el nombre o para las personas que en una producción se han desempeñado. Pero también pueden recaer sobre ellos funciones comunicativas y exploraciones estéticas y narrativas.

Endika Rey (2009) relaciona una propuesta de Jaques Aumont con respecto a los marcos en la obra pictórica, con el marco para el producto cinematográfico; a partir de esto se clasifican tres tipos de marco: *marco objeto*, *marco límite*, *marco ventana*. Donde según sus características se da el predominio de uno u otro.

En el entrecruzamiento de Títulos y producciones del género documental de un contexto particular se pueden identificar elementos y formas que aportan al reconocimiento consciente de las características que componen la expresión de un lenguaje en un contexto.

Bill Nichols (1997) en *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, dice que es excesiva la frecuencia con que se da por sentado que el documental es sencillamente una ficción disfrazada y para él es importante poder reflexionar e identificar las características que lo componen. De la misma manera manifiesta no tener la intención de construir una ley general para plantar una esencia estática que niegue la regulación de la diversidad, por el contrario se propone una continua discusión sobre cómo se desarrollan esas teorías o no en las presentes y futuras hibridaciones.

A partir de esa noción de hibridación y de regulación de la diversidad nace entonces este proyecto de carácter semiótico, donde se describe y relacionan signos entre sí, el uso de los elementos constitutivos como los llama el Grupo μ , o como lo llamaremos en el resto de este

documento Elementos expresivos, haciendo referencia al término usado por Beatriz Herraíz (2009); de quien se ha obtenido un discurso más detallado en cuanto al grafismo audiovisual, y los tipos de marco identificados por Endika Rey.

La retórica visual será una herramienta para el análisis, su presencia se ubica en la base del grafismo audiovisual; con ella se puede ahondar en el estudio de los signos icónicos y plásticos de la representación visual, respondiendo también a elementos no figurativos tales como las tipografías entre otros, dado que la retórica pertenece a la comunicación, a la persuasión y a la estética, y está presente en cada una de las partes de las piezas gráficas audiovisuales.

1.1

Objetivos

Objetivo General

Identificar las relaciones entre: las funciones de las secuencias de Títulos iniciales y de crédito, y el uso de elementos expresivos en las piezas seleccionadas entre 1990 – 2010

Objetivos Específicos

- Identificar las cualidades los elementos expresivos en cada pieza
- Establecer relaciones estilísticas entre los títulos y créditos con los productos documentales
- Categorizar las secuencias dentro de un repertorio de funciones

1.2

Justificación

El proyecto se acerca desde el Diseño Audiovisual a una manifestación específica: Los Títulos iniciales y de crédito, se ubica en nuestro contexto: Cali-Colombia. Se fija particularmente en la creación de estos dentro de un género como es el cine documental, colombiano y de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Documentales creados por estudiantes y docentes de la misma Escuela.

Por tanto es sobre todo un acercamiento analítico con el que se espera empezar a observar más reflexivamente lo nuestro, para que dicho resultado sea leído y pueda generar aún más preguntas desde la perspectiva del diseño gráfico.

La Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle cuenta con una notable importancia en cuanto a la investigación, producción y análisis documental se refiere. Lo que por un lado asegura el acercamiento a obras con una alta calidad, y por el otro abre una ventana hacia posteriores desarrollos relacionados con el mismo tema.

Los proyectos académicos de análisis sobre cine documental colombiano son variados y significativamente amplios, más desde la perspectiva que este proyecto propone se estará logrando algo modestamente nuevo, donde desde los gráficos en movimiento se instale un aporte en una de las aristas de la historia y análisis audiovisual.

Precisamente al tener acceso a los productos y a algunos de sus realizadores, puede

incorporarse al discurso histórico planteado por algunos estudiosos de este género a nivel nacional y presentar preguntas sobre cuestiones propias de la gráfica audiovisual, para un posterior desarrollo especializado.

Algunos referentes de este tipo investigación son los Cuadernos de Cine de la cinemateca Distrital. Ellos expresan su deseo por "No construir una historia oficial, sino una memoria y una reflexión caracterizada por las preguntas de los protagonistas" (Cinemateca distrital - Cuadernos de cine Colombiano #5, 2004, pág. 3).

Pensar en la Escuela da la posibilidad de estudiar las obras documentales desde un lugar al que no se han acercado antes, atendiendo a una perspectiva desde el diseño en donde se tocaría el papel que ha desarrollado en el marco mismo de las obras cinematográficas: De qué manera existe, y de qué manera se puede examinar esta hibridación. Tratando como objetivo principal el lograr una descripción de elementos expresivos propios del grafismo audiovisual relacionándolos con las modalidades documentales, con el fin de entender su funcionamiento particular.

Se posibilita una convergencia de variables tanto contextuales como históricas, y el entrecruzamiento entre diferentes tipos de lenguajes. Prestando preferencial atención al desarrollo de los elementos propios del diseño gráfico puestos en función de creación de cine documental.

2. Marco Teórico

En primera instancia se ha buscado comprender el proyecto de una manera general donde se pueda distinguir su estructura, desarrollo teórico y relación entre cada una de sus partes.

Para ello se ha usado como referencia el nonágono semiótico una propuesta de Claudio Guerri (2013), como una herramienta operativa que permite cartografiar cualquier situación del conocimiento humano sea teórica o práctica.

Nonágono Semiótico

Se apoya en las propuestas de Peirce aceptando al conocimiento como un acto en el que el movimiento, desdoblamiento y solapamiento son absolutamente necesarios. Por medio de los nueve campos que se generan en él se demarcan áreas relativamente autónomas, pero se hace sobre todo visible la cercanía entre ellas. Se transparentan y explican conexiones entre los fenómenos conceptos o teorías de manera dinámica. Se trata entonces a partir de los planteamientos filosóficos de Pierce vislumbrar que como se puede observar, reflexionar y decir a partir de la revisión estructurada de un objeto o tema.

“la grilla puede actuar en dos sentidos: proporcionar una taxonomía – una descripción fenomenológica del objeto por analizar – o permitir su abordaje desde los procesos cognitivos internos que la propia grilla marca como relaciones interdependientes” (GUERRI, 2014, pág. 5)

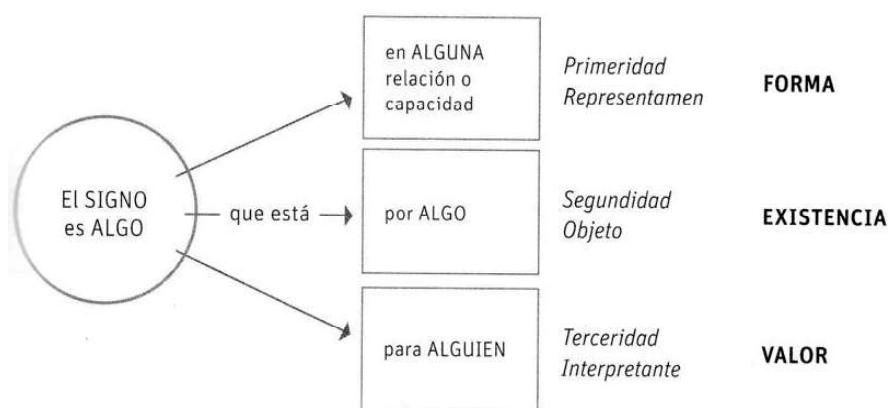


Figura 1. Esquema de la definición del signo peirceano. (GUERRI, 2014, pág. 7)

La grilla es entonces el diagrama que representa las relaciones entre los aspectos del signo, admitiendo de manera general que todo objeto práctico o conceptual puede ser considerado y analizado como tal.

Basado en la lógica peirceana en el signo se reconocen tres elementos constitutivos o categorías (primeridad, segundidad y terceridad) y estos tres aspectos se pueden descomponer nuevamente en tres subaspectos y así sucesivamente.

En la *primeridad* hay “cualidades” y para Pierce (Citado por GUERRI, 2014, pag 6) : “una cualidad es una mera potencialidad abstracta” es una abstracción sobre la manifestación material de los fenómenos, es la posibilidad formal de conceptualizar. En la *primeridad* se ubican como las menciona Guerri las cualidades posibilitantes. Esta *primeridad* puede ser descompuesta tantas veces como complejo sea dicha cualidad.

La *segundidad* se refiere a la actualización material “un acontecimiento [que] es perfectamente individual [y] sucede aquí y ahora” en palabras de Pierce. Es la actualización de la potencialidad abstracta, en la *primeridad* hay posibilidad, en la *segundidad* manifestación de ella, dentro de la disponibilidad de esas posibilidades.

La *terceridad* es el sistema de valores de un signo para una determinada comunidad en un determinado tiempo “si la primeridad constituye la diferencia y la segundidad lo diferente, la terceridad puede ser entendida como la diferenciación –cognitiva, conceptual, cultural – esto es, el valor o criterio sociocultural por el cual, de todas las posibilidades disponibles, se ha actualizado una en particular” (GUERRI, 2014, pág. 9)

El nonágono propone el siguiente diagrama, donde encontramos tres correlatos que corresponden a los modos de manifestarse que tiene el signo, ellos se ubican en filas (forma, existencia, valor). Y en las columnas se disponen las tricotomías aplicando de nuevo una división triádica, ellas aluden a una manera de entender al signo conceptualmente y sus aspectos, más que clasificar sus modos de manifestación.

“El nonágono semiótico, en tanto diagrama, se caracteriza por: 1. Ser una estructura vacía que da cuenta de lugares lógicos de relaciones y no de contenidos fijos; 2. Privilegiar la relación entre los lugares a los efectos de la construcción cognitiva y no la esencialización de cada uno de ellos, y 3. Favorecer la interpretación del signo y su aplicación metodológica a la investigación o a un proceso proyectual, a través de una nueva nominación de carácter relacional: Forma de la Forma. Existencia de la Forma, etcétera.” (GUERRI, 2014, pág. 13)

SIGNO	F		FORMA		E		EXISTENCIA		V		VALOR	
	POSIBILIDAD				ACTUALIZACIÓN				NECESIDAD O LEY			
	Primera Tricotomía				Segunda Tricotomía				Tercera Tricotomía			
Primeridad	F	FORMA	FF	1	EF	2	VF	3				
			Forma de la Forma	Existencia de la Forma	Valor de la Forma							
POSIBILIDAD												
Primer Correlato			Cualisigno		Ícono		Rhema					
Segundidad	E	EXISTENCIA	FE	4	EE	5	VE	6				
			Forma de la Existencia	Existencia de la Existencia	Valor de la Existencia							
ACTUALIZACIÓN												
Segundo Correlato			Sinsigno		Índice		Dicisigno					
Terceridad	V	VALOR	FV	7	EV	8	VV	9				
			Forma del Valor	Existencia del Valor	Valor del Valor							
NECESIDAD O LEY												
Tercer Correlato			Legisigno		Símbolo		Argumento					

Tabla 1. Diagrama de los nueve aspectos del signo. Esquema del nonágono semiótico con la terminología modificada que propone Magariños de Morentin (1983: 91; 1984: 195)

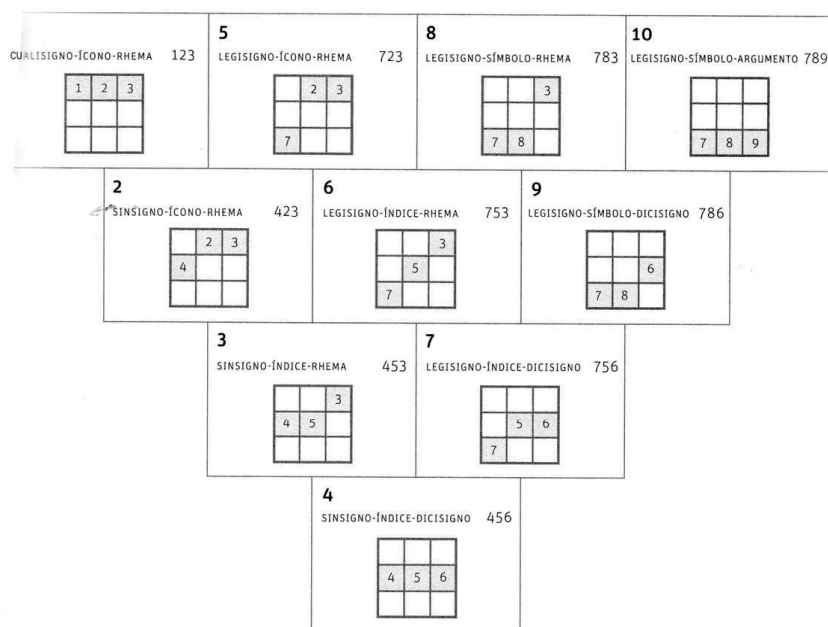


Figura 2. El esquema representa una organización en el plano de las diez clases de signos. (GUERRI 2013, pág. 23)

Este sistema de las diez clases permite entonces clasificar y explicar ciertos tipos de énfasis en los conceptos, objetos o comportamientos dentro de sus aspectos formales, existenciales y valorativos para cada signo en particular.

“Mientras el nonágono semiótico permite responder a la pregunta (qué es esto) en tanto *signo* y desplegar, como dijimos, los aspectos que lo componen, las *diez clases de signos* realizan una síntesis de ellos.” (GUERRI, 2014, pág. 21)

Con lo anterior se aplica el modelo al signo: **Títulos iniciales y de créditos** y su manifestación específica (o Índice en la grilla) **36 Secuencias de Títulos iniciales y de créditos seleccionadas en la MUESTRA DOCUMENTAL INTERNACIONAL (1999-2010)** y se obtiene la siguiente:

Al descomponer el signo en primeridad, segundidad y terceridad encontramos los tres correlatos que componen las filas.(ver Tabla 2)

El primer correlato es entonces el **Diseño**, como un corpus que posibilita la generación del signo como tal.

El segundo correlato corresponde a la **secuencia audiovisual**, la manifestación particular, la síntesis de las posibilidades aplicadas singularmente. Para el caso: la selección de documentales.

El tercer correlato es la concepción de **delimitador realidad-representación**, la valoración simbólica del signo, es la instancia donde el signo entra en relación con su uso.

Primeridad DISEÑO	FORMA Pasado Posibilidad Primer Correlato	EXISTENCIA Presente Actualización Segunda Tricotomía	VALOR Futuro Necesidad o ley Tercera Tricotomía	FF Cualisigno Elementos Expresivos del gráfico audiovisual (Herraitz) El signo Icónico y el Plástico (Grupo u)	EF Ícono Diseño de gráficos en movimiento Tropos y figuras retóricas Tipografía protagonista - iconotexto(Solomon) Imagen (Zunzunegui, Villafañe) Sonido(Villafañe y Minguez)	VF Rhema Documental como género discursivo Audiovisual Modalidades documentales (Nichols) Estilo gráfico (Burke, Wölfflin)
				FE Sinsigno Procesos de Producción Equipos, formación y tecnologías de la época Políticas institucionales de medios	EE Índice 36 Secuencias de Títulos iniciales y de crédito seleccionadas en la MUESTRA DOMUMENTAL INTERNACIONAL (1999-2010)	VE Decisigno Títulos y créditos como empaquetado Procesos de distribución y reconocimiento de autoría
				FV Legisigno Contextualización histórica del fenómeno documental 90s Motion graphics como forma de lenguaje (Miguel Bohorquez) Funciones del Diseño	EV Símbolo Valoración como marco o isla imaginaria (Rey) Marco objeto, límite y ventana	VV Argumento Fenómenos de experimentación e hibridación de los lenguajes Animación, grafismos y documental
Segundidad	FORMA Pasado Posibilidad Primer Correlato	EXISTENCIA Presente Actualización Segundo Correlato	VALOR Futuro Necesidad o ley Primer Correlato			
SECUENCIA AUDIOVISUAL						
Terceridad	FORMA Pasado Posibilidad Primer Correlato	EXISTENCIA Presente Actualización Segundo Correlato	VALOR Futuro Necesidad o ley Primer Correlato			
DELIMITADOR REALIDAD-REPRESENTACIÓN						

Tabla 2. Nonágono semiótico del signo: Secuencias de Título iniciales y de crédito. Usado para cartografiar y dar orden y relación a los contenidos del proyecto.

Luego estos correlatos se descomponen nuevamente en tres, estas diviomes se cpmprenden como “tricotomías”. Ellas buscan comprender conceptualmente y estructuralmente el objeto.

En la primera tricotomía se hallan los elementos posibilitantes en cada uno de los correlatos:

Para el correlato **Diseño** tendremos Los elementos expresivos del grafismo Audiovisual y las teorías sobre el signo Icónico y Plástico. Ellos componen la forma (posibilidad), las teorías del lenguaje audiovisual, en cuanto a componentes abstractos singulares.

Para el correlato **Secuencias Audiovisuales** aparecen aquellas cuestiones que intervienen directamente con la materialidad, posibilitando la existencia específica. Los Procesos de producción, equipos, formación en manejo de software y tecnologías, además de las políticas institucionales para el manejo de medios.

En el correlato **Delimitador realidad – representación**, hallamos los componentes abstractos que posibilitan cargar de valor al signo. Los conocimientos sobre el contexto, la cultura y las características sociales. La Historia del documental en los años noventa, La comprensión de Los Motion graphics como una forma de lenguaje contemporáneo y las funciones del Diseño como disciplina que evidencia una hibridación.

En la segunda tricotomía se pueden observar los existentes, o expresión actualizada de las posibilidades anteriores para cada correlato:

Para el correlato **Diseño** veremos a los procesos de Diseño de gráficos en movimiento en términos proyectuales: la lluvia de ideas, la bocetación, la construcción de maquetas y story boards y la aplicación de conceptos tropos y figuras retóricas para los elementos expresivos tipografía, imagen y sonido.

Para el correlato **Secuencias Audiovisuales** se observa la manifestación específica (índice) como ya se ha mencionado ella corresponde a la actualización o presente.

En el correlato **Delimitador realidad – representación**, nos fijamos en las cualidades específicas que se pueden caracterizar como valorativas en el objeto de estudio. La acepción del marco como “isla imaginaria” y la categorización según su función.

En la tercera tricotomía se visualiza la relación de cada correlato con el uso, las necesidades, las leyes y el impacto social:

Para el correlato **Diseño** encontraremos aquellos criterios de construcción estética, aquellos que dotan de valor a la forma, a sus criterios de construcción. Aquí se puede distinguir las características estéticas del documental como género discursivo, las modalidades documentales y los criterios de estilo gráfico.

Para el correlato **Secuencias Audiovisuales** la valoración material que tienen las secuencias responde a criterios cuantificables. Criterios de empaquetamiento de obra, funciones prácticas como las rotulación y la identificación de autoría, con el fin de llevar a cabo una distribución y mercadeo.

Para el correlato **Delimitador realidad – representación** se ven aquellos aspectos que generan un impacto social en términos de valoración. Acá veremos cómo cada uno de los componentes de la grilla genera nuevas reflexiones y nuevas variaciones en el contexto. A partir de los fenómenos de experimentación e hibridación de lenguajes y las relaciones nuevas entre Animación, grafismo y documental.

Tres tesis de doctorado han aportado la base teórica, actualización de nociones y estado de cuestiones en lo referente a los Títulos iniciales y de crédito, y a la identificación del Grafismo Audiovisual o Motion graphics como forma del lenguaje.

La revisión adicional ha arrojado otro texto que aporta apreciaciones interesantes: la relación documental – animación.

Uno de los documentos, cuya autoría corresponde a Endika Rey, es un proyecto de Tesis doctoral en el marco del Programa de Doctorat en Comunicació Social 2005-07, de la Universitat Pompeu Fabra, su título *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica. Análisis en Un americano en París, West Side Story y El desprecio*.

Aquí el autor propone hacer paralelismo entre el marco en las obras pictóricas y los marcos fílmicos, relacionando la reflexión que Jacques Aumont hace principalmente en *La imagen* (1992) y *El ojo interminable* (1997) sobre los marcos tanto en la pintura como en la obra fílmica.

En un principio y a través de las reflexiones que hace Ortega y Gasset en *Meditaciones sobre un marco*, empieza a tejer analogías y relaciones entre los comportamientos de uno y de otro. Entendiendo al Cine como un discurso y que sólo en sus inicios podría ser comparado con la Pintura.

Busca en el mismo Cine un delimitador que se estructure en las propiedades del “lienzo en movimiento”, uno que funcione como delimitador espacio-temporal, cuyos límites son el primer y el último fotograma de la película.

Es entonces cuando encuentra que esas características regularmente pertenecen a los Títulos Iniciales y de créditos. De la misma manera reconoce que aunque en el mundo cinematográfico pueden existir más elementos que se puedan dedicar a la delimitación de la película, ella está enfocada en un paralelo pictórico – cinematográfico, y en éste los Títulos iniciales y de Créditos representan homológamente al marco.

Además de construir un marco teórico sólido relaciona conceptos y genera nociones referentes a su objeto de estudio, llegando a algunas tales como: tipos de marcos, funciones del marco, indicadores básicos y algunos otros que desarrolla más profundamente.

Determina el análisis de su proyecto sobre tres objetos, tres secuencias de Títulos y de créditos diferentes que se reconocen e identifican

dentro del panorama histórico cinematográfico por sus características de emisión, creación, contexto y forma. Se vinculan a momentos, lugares y concepciones diferentes, buscando una visión general del objeto de estudio.

“Un americano en París” ejemplifica el cine clásico de gran estudio; “El desprecio” por el contrario representa en concepto de autor por antonomasia. Y “West Side Story” tiene un carácter que se sitúa en medio de éstas: el titulador como figura intermedia, en este específico caso Saul Bass.

Las Tres mantienen un tipo de relación diferente para con el espectador, para “Un americano en París” se busca a un espectador pasivo que desee introducirse en el mundo imaginario. En “West Side Story” se quiere influenciar al espectador mostrándole una moraleja, y en “El desprecio” no se ofrecen certezas morales, pero se dejan planteadas. En ellas se establecen tres diferentes tipos de receptores: la masa, el individuo y el alma humana.

Por otro lado y como segunda fuente de referencia se tiene el proyecto de Beatriz Herráiz (2009). También una Tesis Doctoral, presentada en la Universitat Politècnica de Valencia; se titula *Grafismo audiovisual: el lenguaje efímero, recursos y estrategias*. En ésta se busca hacer un aporte teórico y una

construcción de un corpus de conceptos, nociones y relaciones propias de un tipo híbrido de lenguaje.

Una contextualización histórica presenta las relaciones de Grafismo audiovisual y Cine desde los inicios de la imagen en movimiento. Pasa por hitos mencionando los pioneros de la animación y la gráfica en movimiento y presenta a los grandes personajes de los años cincuenta y sesenta además de las características generales de cada década del siglo XX. Trazando una línea tecnológica que pone en relieve diferentes “eras”: La mecánica, la electrónica analógica, la infografía y la digital.

Se revisan y detallan los componentes y recursos que del Cine, la Fotografía, el Diseño y la Publicidad se abastece este lenguaje: *Espacio, Tiempo, Imagen gráfica, Tipografía, Movimiento y Sonido*. Y se relacionan por medio de estrategias discursivas que destacan la presencia de la retórica visual-audiovisual como base de todo.

Además se plantea detenidamente una manifestación específica: El grafismo televisivo de identidad corporativa; y lleva a cabo análisis de objetos particulares poniendo en práctica el corpus de elementos expresivos.

Como tercer componente se hace revisión de los documentos en desarrollo de la Tesis de doctoral de Miguel Bohórquez (2014), presentada en la FADU de la Universidad de Buenos Aires, titulada *Los motion graphics como forma de lenguaje*.

En este trabajo se ha encontrado por medio del análisis de las relaciones de los signos propuestas por Peirce y puestas en práctica por otros como Magariños y Guerri; un mapa que ubica desde una postura semiótica a los motion graphics o como lo llama Herráiz “grafismo audiovisual”; en el punto equilibrado del lenguaje que relaciona las tres matrices básicas del lenguaje: sonora, visual y verbal.

Más adelante se profundiza un poco más en cada uno de estos aspectos.

A continuación se da desarrollo a cada uno de los campos identificados de la grilla del nonágono. El orden en que los aspectos de desarrollan tiene que ver más con permitir que el lector se ubique gradualmente en los conceptos que con la forma de lectura del nonágono.

2.1

El Cine documental

Algunos le reconocen como teoría sobre el Cine documental; principalmente entre otros se puede reconocer a Bill Nichols, quien hace un recorrido sobre la historia práctica y teórica, y la pone en discusión académica de diversas maneras; entre ellas se pueden mencionar cursos universitarios, eventos de reflexión sobre cinematografía e investigación.

Para Bill Nichols (1997) es excesiva la frecuencia con que se da por sentado que el documental es sencillamente una ficción disfrazada y para él es importante poder reflexionar e identificar las características que lo componen.

Y así de esa misma manera dice no tener la intención de construir una ley general para plantar una esencia estática que niegue la regulación de la diversidad, por el contrario se propone una continua discusión sobre cómo se desarrollan esas teorías o no en las presentes y futuras hibridaciones.

“El documental tiene cierto parentesco con otros sistemas de no ficción que en conjunto podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias....Los discursos de sobriedad tienen un efecto mo-

derador porque consideran su relación con la realidad directa, inmediata, transparente. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad. El documental a pesar de su parentesco nunca ha sido aceptado como igual" (NICHOLS, 1997, pág. 3).

Para Nichols la ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes y el documental responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente.

En términos formales el documental anula la sensación de distanciamiento producida por la metáfora y ciñe las formas y contornos a prácticas del mundo histórico (NICHOLS, 1997, pág. 34).

Se enfatiza que la función de este cine es representar el mundo histórico en vez del imaginario; de alguna manera asumiendo la labor de transmitir los hechos, su huella, una experiencia vicarial (GUBERN, 1987, pág. 48), a razón de que su función es poder llevar ese momento histórico a otro espacio y tiempo.

También se da acento en un tipo de imagen que se califica por sus usos, por ejemplo, etnográficos, históricos, acusatorios, y que se justifica por su propósito: el co-

nocimiento positivo de hechos, personas y fenómenos.

Se ha considerado al documental como un tipo de obra cuyo enunciado tiene como finalidad la denuncia, y cuya práctica remite hacia la sociedad y hacia el fotógrafo o el cineasta como alguien que participa de las preocupaciones de su tiempo.

El documental a diferencia de un informe noticioso procura desplazar las falsas evidencias, interrogar a las certidumbres aparentes, descifrar lo que se encuentra oculto, no se limita a preguntar para obtener respuestas preconcebidas. El proceso de filmación requiere de una actitud sensible hacia lo que se filma, no es cuestión de sólo supervisar la cámara, es estar intuitivamente perceptivo a los acontecimientos. La cámara debe recoger los detalles más relevantes que generan la narrativa, que a su vez suponen un universo diegético preexistente a su registro (APREA, 2005).

El documental es una forma de representación y no una "ventana" a la realidad, "es un punto de vista del creador a través de imágenes audiovisuales de la realidad que tiene próxima, es su punto de vista el que deja una huella sobre lo que piensa acerca de lo que lo rodea" (RIASCOS citada por PATIÑO, 2009, pág 33)

Nicholls tiene una categorización del documental en lo que llama modalidades, en las cuales principalmente tiene en cuenta los comportamientos de tres variables: Realizador, texto, espectador. Estas modalidades son por decirlo de alguna manera modos fundamentales puesto que entre ellos se pueden encontrar submodalidades que toman características de los otros y proponen un abanico de matices.

Modalidad Expositiva

Se caracteriza por dirigirse al espectador, los intertítulos y/o las voces son las que mantienen la argumentación con respecto al mundo histórico.

Las imágenes son usadas para ilustrar o hacer contrapuntos, los sonidos regularmente son no sincrónicos.

El montaje es usado para crear y mantener la propuesta retórica más que para generar una continuidad temporal o espacial.

“Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en voice-over puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático” (NICHOLS, 1997, pág. 69)

La autoridad está representada por el Logos –la palabra y su lógica– más que por la presencia de la fuente histórica como testimonio. Pretende dar una impresión de objetividad y de juicio organizado y bien establecido.

Toma al sentido común dentro de un marco de referencia ideológico para dar por sentado la manera en que se presenta el contenido al espectador. Y este le da más importancia a la relación causa y efecto que el discurso le presenta en sus partes.

Observación

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el control, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la

impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. (NICHOLS, 1997, pág. 72)

Se le conoce también como cine directo, o cinéma vérité. Se basa en la capacidad de discreción del realizador, el documentalista lleva su cámara al lugar donde existe una tensión y se puede desencadenar un acontecimiento. Su trato con los actores sociales es indirecto, trata de capturar la comunicación de actores sociales entre ellos dejando como rasgo regular el sonido sincrónico y tomas muy largas.

El realizador registra momentos reveladores y representativos para el momento histórico.

Ha sido usado regularmente con fines etnográficos, le permite al espectador escuchar diálogos suscitados por casualidad. Provoca también inflexiones en las consideraciones éticas:

Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema

de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional. ¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente de un modo que la alterará irremediablemente, quizá para peor, con objeto de rodar una película?

¿Le ha llevado su necesidad de hacer una película o labrarse una carrera a partir de la observación de otros a realizar representaciones con escasa sinceridad acerca de la naturaleza del proyecto y de sus probables efectos sobre los participantes? Además de solicitar la autorización de los participantes, ¿se ha asegurado de que éstos entendieran en qué consistía tal autorización y se la dieran? ¿Transmiten las pruebas de la película una sensación de respeto por las vidas de otros o se han utilizado sencillamente como significantes en el discurso de otra persona? Cuando ocurre algo que pudiera poner en peligro o perjudicar a uno de los actores sociales cuya vida se observa, ¿tiene el realizador la responsabilidad de intervenir; o por el contrario, tiene la responsabilidad, o incluso el derecho, de seguir filmando? ¿Hasta qué punto y de qué modo se representará la voz de la gente? Si son observados por alguien más, ¿hasta qué punto merecen un lugar en la copia definitiva sus propias observaciones sobre los procesos y resultados de la observación? (NICHOLS, 1997, pág. 72)

Interactiva

Las imágenes se usan como testimonio o como intercambio verbal. La autoridad se desplaza hacia los actores sociales, Los comentarios y respuestas de estos guían el discurso.

Se presentan monólogos y diálogos tanto reales como aparentes, además se pone en evidencia una parcialidad suscitada por la presencia del realizador en contacto directo con el otro.

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales. (NICHOLS, 1997, pág. 79)

Cuando se escucha la voz del realizador esta se dirige hacia los actores sociales y no hacia el espectador se tiende a sentir un dialogo en el que están presentes y son visibles, encuadrando al realizador como iniciador y arbitro y al actor social como fuente de información y conocimiento.

En el modo interactivo como en el reflexivo y a diferencia del de observación y expositi-

vo el proceso de producción y construcción se hace más evidente, los encadenamientos, reconstrucciones y ensambladuras presentan a todas luces ese proceso, aquí se aborda lo ético y lo político del encuentro realizador y actor social.

Reflexiva

En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. (NICHOLS, 1997, pág. 93)

Se desplaza el punto de foco del mundo histórico, hacia el proceso de acercamiento a ese mundo, la construcción del propio texto.

Aquí se llega a una conciencia de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como sucede en el documental poético, sino también en lo referido a la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

2.1.2

Animación y documental

En su forma más paradigmática logra que el espectador llegue a un estado donde es intensamente consiente de su relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa.

Singularmente suele hacer uso de actores profesionales para proponer su discurso y de cierta manera se despreocupa de cuestiones éticas como foco principal, los actores enfatizan las preocupaciones sobre los sistemas de representación más que la preocupación por sus propias vidas.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental (NICHOLS, 1997, pág. 98)

La animación y el cine han estado muy unidos entre sí, y ha sido muy prolífica y complementaria su producción, donde se evidencia que las fronteras son cada vez menos homogéneas y más difusas.

En las obras de no ficción han estado presentes como parte esencial del discurso los títulos, cabezotes, créditos, mapas, infografías, recreaciones técnicas y abstractas. Mas la animación misma que trabaja con los elementos propios del discurso documental o animación documental, también se han hecho visibles.

Siendo en la actualidad, en lo que se ha denominado el cine de no ficción *posverité*, donde este terreno transfronterizo se ha cargado de variadísimas manifestaciones que dotan de un valor particularmente novedoso.

Los documentales de animación pueden presentarse en diferentes estilos: Algunos recrean con ilustraciones animadas eventos personales o históricos. Otros usan entrevistas documentales para luego sacarlas de contexto y crear nuevos significados. También existen los que utilizan retratos de gente narrados por otra persona que describe sus propias experiencias, o autobiografías en las cuales se mezcla lo personal con lo histórico y lo ficticio. Lo cierto es que en todas estas formas el proceso es subjetivo y el público tiene una experiencia que puede ser muy diferente a la que tendría frente a un documental filmado directamente de la realidad. (COCK, 2009)

La animación permite que de manera abierta y desprevenida realidades fuertes o desgarradoras, puedan ser recibidas más fácilmente por los espectadores, por el hecho de tener una tradición de connotación diferente a la fotografía genera expectativas diferentes sobre el público.

El cine documental es re-presentación de la realidad de esa manera una animación no es diferente a ningún otro estilo. Es más los intentos de documentar la realidad con la cámara son recientes si se compara con la historia de los intentos de la animación y el dibujo por hacer captura "documental" del entorno. Las pinturas rupestres, los jeroglíficos y secuencias narrativas del mundo antiguo, las escenas cotidianas y naturalistas del renacimiento, y más aún las láminas científicas y de viajeros que intentaban reflejar "objetivamente" la realidad en la ilustración, fueron un antecedente importante para el nacimiento mismo del cine.

Uno de los más representativos ejemplos de la relación de la animación y cine, en este caso por su particular coyuntura histórica y por su valor político y también persuasivo es la serie *Why we fight* (1942-1944), dirigida por Robert Capa. En la película se están enfrentando dos mundos: el de la "libertad" y el de la "opresión y la muerte". De allí en adelante han sido muchos más los experimentos de las nuevas vanguardias artísticas en el cine y el video, así como los profundos cambios contemporáneos en la cultura occidental de finales del siglo pasado y principios de éste, los que empiezan a dotar al documental de nuevas cargas significativas.

La no linealidad y fragmentación de los relatos, la autorreflexión, la performatividad, la interactividad o participación, la subjetividad, las auto-representaciones y etnografías de lo cercano, las dramatizaciones y puestas en escena, la reutilización o reciclaje de archivos de toda clase o de imágenes sacadas de la cultura popular, la parodia y la ironía, los juegos con la verdad y la ficción, son algunas de las estrategias que emprende el cine de no ficción que se da a partir de los años 80 y 90 del siglo pasado, cuando este cine ingresa definitivamente a un espíritu de época contemporáneo (o posmoderno). (COCK, 2009)

El cine de no ficción más vanguardista desde hace ya algunos años viene encontrando en la animación un elemento discursivo relevante para representar de nuevas maneras la compleja realidad contemporánea, logrando no solo presentar contenidos sino abrir nuevos debates sobre la representación, la verdad, lo virtual y lo real. Algunos de los más importantes documentalistas de las últimas décadas han utilizado la animación desde un punto de vista expresivo y retórico para sus películas.

La animación de manera singular puede dar cierto velo de privacidad a los sujetos protagonistas, pero también puede revelar los secretos más subjetivos, las profundidades de las emociones humanas; se logra mediante diversos recursos simbólicos representar las cosas en sus diferentes dimensiones.

2.2

Una aproximación al documental en nuestro contexto

“El cine se conoció en Colombia, primero como espectáculo, luego como evento social; paulatinamente se fue adaptando, hasta convertirse en un medio de expresión” (PATIÑO, 2009, pág. 43).

Hacia el año de 1889 en Cali, aunque existen datos de otras ciudades como Barranquilla, se presume se realizaron las primeras filmaciones conocidas también como “vistas”, para efectuar una especie de noticiero y presentarlo en los sitios de proyección justo antes de las “notas extranjeras”². Estas filmaciones fueron en principio exploraciones y documentos visuales descriptivos, el objetivo sobre todo era mantener a los asistentes a las salas entretenidos, más que proponer algún tipo de reflexión. Ellas tienen un valor documental, mas no son consideradas como tales ya que obvian lo más importante del género: la reflexión y la interacción profunda con el ser que registran.

De la mano de los hermanos Di Domenico, y de la familia Acevedo el cine entra en el panorama nacional, consolidándose como un espectáculo muy atractivo para la primera década del siglo.

Para los años cuarenta y hasta los sesenta sobresalen personajes como Marco Tulio Lizarazo quien es uno de los primeros en

conseguir éxito empresarial produciendo documentales, casi todos de carácter publicitario y comercial.

Desde finales de los cincuentas se incorporan nuevos equipos de filmación más livianos y con sonido sincrónico. Entonces se inicia una nueva era de producción más individual.

A mediados de los años cincuenta surge en Colombia una tendencia: un replanteamiento en cuanto a la construcción cinematográfica y la creación de personajes, que justamente es lo que abre un abanico de pluralidades en los años setenta....ahora los personajes se comienzan a interiorizar, se les mira con la necesidad de mostrar una manera de asumir un vínculo, aunque fuera lejano, con una problemática social o política (ACOSTA Y LOZANO, citado por PATIÑO, SANDRA, 2009, pág. 33)

Así entonces empezaron a ver que se podían filmar películas sin salir de su barrio. Empezaron a aparecer documentales sobre cualquier actividad del hombre demostrando que el género no sólo era útil para mostrar lugares remotos, sino también para fotografiar cualquier aspecto de la realidad.

² Secuencias breves que presentaban las noticias que eran relevantes para el momento en el panorama mundial.

Desde los setenta es que se puede hablar de documental y en esta época se muestran varios indicadores: “uno sobre los problemas o situaciones de la realidad que eran objeto del documental y otro sobre el punto de vista desde el cual se miraban” (MARTINEZ PARDO citado por PATIÑO, SANDRA, 2009, pág. 96)

Juan Diego Caicedo (Cinemateca distrital - Cuadernos de cine Colombiano #5, 2004, pág. 1) afirma que la historia del documental colombiano puede dividirse en: la etapa de la ingenuidad (hasta los años setenta), militancia (entre los setenta y ochenta) y época de la veracidad y la inventiva (los noventa).

Los noventa son el punto de partida de un nuevo estatuto de producción documental en Colombia y probablemente también en Latinoamérica. Uno de los factores más decisivos es el desarrollo tecnológico y comercial que experimentó el vídeo a comienzos de la década. “El cine queda demostrado es una tecnología muy cara para el documental”(ídem).

El video por su lado además de ser más práctico en términos de producción también agrega nuevas posibilidades narrativas y estéticas. Por los noventa el recorrido del video iba avanzado, de esta manera los documentales se vieron también permeados por las estéticas icónicas que en la industria del video se generaron. Se dieron los procesos de descentralización de la producción audiovisual con la muerte de Focine, y se crean canales regionales que permitirían la propia representación no centralizada. “Si algo hizo el documental regional fue desplazar y resituar aquellas voces sociales hasta entonces silenciadas por el sistema televisivo comercial”(ídem, pág. 8).

El documental colombiano empezó a jugar con modalidades de escritura tales como las del video clip y la publicidad; resultaba absurdo e imposible que no se revistiera de alguna forma con el influjo de imágenes “irresistibles” de estos.

El uso del video también proporcionó el medio de comunicación a un número más alto de población, un efecto democratizador, y encuentra en la televisión un nicho de difusión que aún en la actualidad es entendido como menos prestigioso que el del cine.

El documental se vio obligado a transformarse a la industria televisiva: el recorte de presupuestos, la disminución en tiempos de rodaje, la circunscripción a formatos de duración precisa (trece, veinticinco o cincuenta minutos), el manejo de un lenguaje sencillo y la sujeción a políticas determinadas por el rating y la censura fueron algunas de las nuevas reglas con las que se topó el documentalista. (Cinemateca distrital - Cuadernos de cine Colombiano #5, 2004, pág. 9)

Oscar Campo (ibídem, pág. 10) menciona que las culturas regionales y locales se revalorizan, los movimientos étnicos y raciales reclaman el derecho a la construcción de sus propias imágenes a partir de su memoria.

- Algunas de las características generales de la década de los noventa que en el documento de la Cinemateca distrital se señalan son:
- Lo urbano y lo rural están presentes, de manera general la predominancia es expositiva, es decir que los elementos constitutivos de la escritura están subordinados a la argumentación para la presentación y desarrollo de un tema.
- Se establece una relación asincrónica entre la banda sonora y las imágenes del cuadro, dado por la ausencia total de sonido de locación.
- Por lo general el uso de testimonios sólo se hace en la medida de que estos sean útiles a la exposición del tema elegido. Habiendo una predominancia de encadenamiento de voz testimonial por sobre la voz en off tradicional expositiva, cuestionando la pertinencia del narrador extradiegético como representante autoproclamado de los sin voz. "Al público puede resultarle más atractivo escuchar al sujeto protagonista (su símil) que a alguien que encarna la figura de intermediario, a quien se le encomienda la labor de interpretar, complementar y contextualizar."

Sandra Patiño (2009) recurre a Ramiro Arbeláez para referirse al concepto de submodalidad expositiva testimonial que se presenta en esta década.

"(...) El viejo modelo del documental con locutor fuera de campo, impersonal, expositivo y sobre todo extraño al mundo representado, fue

combatido entonces por los testimonios de los protagonistas o testigos de los hechos. El nuevo modelo otorgó tanto valor a la palabra del otro que el director hizo todo lo posible por desaparecer y no dejar huella a pesar de que seguía siendo el interlocutor o provocador de los entrevistados. Perdida la capacidad orientadora e impositiva del locutor del viejo modelo, la función organizadora pasó a radicar completamente en el montaje y en el lenguaje escrito de los títulos o subtítulos (...)” (ARBELÁEZ citado por PATIÑO, 2009. Pág. 157)

También se señalan hibridaciones y diversas submodalidades, entre algunas se destacan las performativas; modo alternativo albergado dentro de lo reflexivo que se propone mostrar las dimensiones de la experiencia del documentalista y su respuesta afectiva a la realidad. En ellos se aumenta la subjetividad a puntos autobiográficos. Y también El ensayo experimental, donde se ensaya posibilidades narrativas que se mueven transfronterizamente entre, documental, experimental y ficción. Se caracteriza por la exploración tecnológica tanto en imagen como diseño sonoro, incorpora elementos de cine directo y cine de montaje.

Para Oscar Campo en Univalle el documental es más cercano al ensayo documental que al directo o al panfleto político (PATIÑO, 2009, pág. 165)

2.2.1

La Escuela de Comunicación Social

En el año de 1999 la Escuela de comunicación registra en un documento el proceso de reflexión sobre las políticas y los usos de los medios de comunicación de la Universidad, que se tituló: *Los medios en la Universidad: Apuntes para la recuperación de una memoria*.

En él se propone dar una revisión histórica y reflexiva que derive en unas directrices que posibiliten una re-institucionalización con claros réditos sociales y académicos en el manejo general de medios de la Universidad. A continuación se presentan algunos de los datos históricos y reflexiones con la intención de contextualizar.

A partir de una dificultosa revisión histórica debida a la falta de documentos oficiales (sin organizar o extraviados) en archivos de la universidad, entre ellos el archivo central, se pretendió entonces hacer un recorrido entre algunos aciertos y muchos errores en las políticas sobre medios en la Universidad. Recalcando sobre todo que “estos medios son, ante todo, empresas culturales, y están articulados no sólo al ámbito intra-universitario sino al campo cultural” (Escuela de Comunicación Social, 1999).

Desde 1975, la Escuela, antes conocida como Departamento de Ciencias de la Comunicación, empieza a participar a nivel regional en la formación de comunicadores que por medio del análisis crítico y la creatividad desarrollarán las potencialidades

sociales y estéticas de los medios, entendiéndolos más como formas de mediación que como instrumentos.

En los ochenta, ya contando con egresados y con un plan de estudios sólido, se emprenden varias iniciativas en medios, buscando generar un mayor impacto social en la región. Entre ellos se destaca el canal regional Telepacífico.

Para los noventa, un nuevo modelo de gestión universitaria a manos del Rector Jaime Galarza, redujo la intervención de la Escuela en las políticas y hasta tornó la intervención de la misma como indeseable. Se ponen en evidencia en este texto, los graves desaciertos de gestión de los medios durante su Rectoría:

La visibilidad social y el prestigio intelectual alcanzado por cierto círculo de amigos del entonces Rector, el "mecenazgo galarziano", muestra el papel de los medios en la configuración del campo intelectual, en el contexto de un modelo universitario regido por una lógica patrimonialista (VARELA, Edgar), que el profesor Renán Silva, ha caracterizado recientemente como de privatización difusa, "en el sentido de una forma de Universidad que terminó colocando un conjunto de estructuras públicas al servicio de intereses privados (económicos, intelectuales, de legitimación simbólica) de grupos de profesores y administradores, a los que hemos definido como una minoría inmerecida" (SILVA, 1999). (Escuela de Comunicación Social, 1999)

Los cuestionamientos en general apuntaban a la formulación de estrategias que no se contradijeran con la razón de ser de la institución universitaria. Que no se perjudicara el bien histórico máspreciado, y difícil de mantener: su autonomía respecto a cualquier clase de poder. Defender la independencia por la cual el proyecto universitario se mantiene, que no significa un aislamiento, pero tampoco una entrega irresponsable a fuerzas de mercado cultural.

La institución universitaria ha ensayado cuatro vías de aproximación y manejo de su problemática y contradictoria relación con los medios de comunicación masiva: primero, usándolos -en tanto tecnologías- como apoyo a los procesos de enseñanza-aprendizaje dentro y fuera de la Universidad (en las modalidades conocidas como no presenciales, semipresenciales o de educación abierta y a distancia); segundo, convirtiéndolos en objetos de conocimiento; tercero, formando profesionales para trabajar en ellos, y cuarto, creando sus propios medios de comunicación, en el marco de un amplio proceso de reconfiguración de sus relaciones con la Sociedad, consigo misma y con otros sectores igualmente interesados tanto en la producción y circulación de conocimiento y cultura como en la defensa de lo público.

La creación de planes para su estudio, profesionalización y legitimación académica

es un proceso cuya comprensión no puede reducirse a simple capacitación de mano de obra para trabajar en los medios. Por esta vía la Universidad también investiga, hace conocer y critica su funcionamiento, construye actitudes sociales hacia los mismos y, aunque eso quizás sea más problemático de conseguir y consolidar, trata de que una parte, por mínima que sea, del ethos académico se instale en la mentalidad y en las prácticas de los profesionales de los medios (Escuela de Comunicación Social, 1999, pág. 7).

Desde la llegada del Rector Carlos Dulcey, la Escuela expresó su interés por integrar su participación en la formulación de políticas y generación de proyectos en comunicación y cultura haciendo aportes desde la formación y experiencia como investigadores y gestores. Se le invita entonces a participar en un claustro de profesores con el objetivo de, citando Carta de la Directora de la Escuela al Rector, 7 de mayo de 199: "Dialogar en torno a las políticas de comunicación y cultura de la Universidad".

En ese Claustro, celebrado en julio de 1998, considerando los planteamientos hechos en el documento "Propuestas para un Plan de Ajuste", en lo relativo a los Consorcios, el Claustro acordó diseñar una serie de políticas macro que apuntaran al desarrollo de los siguientes objetivos:

1. Todo medio de comunicación de la Universidad debe estar guiado por lógicas de rentabilidad académica, cultural y social.
2. Es necesario evaluar todos los proyectos y consorcios de comunicación existentes, a partir de los factores de rentabilidad antes enunciados, incluyendo además el estudio de su viabilidad financiera.
3. Es necesario elaborar una política universitaria sobre medios, comunicación y cultura, inexistente en la Universidad. Cabe anotar que la aproximación que desde la Rectoría se ha estado realizando se ha enfocado más a darle estructura orgánica a los medios existentes.
4. Sólo dentro de la formulación de un marco conceptual que ubique el papel y la ruta de los medios y los proyectos de comunicación dentro del quehacer académico de la Universidad del Valle, sumado a la evaluación de los denominados "Consorcios" y demás Proyectos existentes, se puede determinar su adscripción, reformulación o supresión.

Los medios se categorizan en este documento en dos: Los Internos y Los externos; se hace un breve recuento histórico sobre cada uno de ellos y se discute el estado en que se encontraban. Para objeto de este proyecto se resaltarán aquellos acontecimientos que con el audiovisual directamente se relacionan.

Los internos.

Centro de Recursos para Enseñanza y Educación

En el año de 1971 en la Universidad se construye el edificio del CREE (Centro de Recursos para Enseñanza y Educación), allí se crean varios espacios entre ellos un estudio de televisión, un estudio para el taller de radio, el laboratorio de fotografía y una pequeña sala de cine con proyector de 16 mm.

Para la década del ochenta se impulsa la "Educación pública a distancia", un programa de gobierno a nivel nacional. Se instala en el segundo piso de este mismo edificio. Al terminarse el programa en el año de 1993 queda disponible una importante dotación de equipos para un nuevo proyecto denominado "Proyecto de Teleconferencia" Para 1988 con la creación de Telepacífico, se participa en la licitación y al ganarla se instalan en el primer piso del edificio la Programadora Universidad del Valle Televisión- UV-TV.

El Canal de Televisión Educativa y Cultural -Teleduc-

En 1993 la Universidad se afilia a la Atei (Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana) -logrando el servicio del satélite Hispasat a través del cual se emite la señal de la Asociación cimentando las bases que van a dar lugar al Canal Interno de la Universidad. Para difundir la señal y garantizar audiencia en la comunidad universitaria, se gestionan 15 televisores, 5 de ellos donados por Coca Cola; y se ubican en cafeterías, pasillos y salas de estudio.

El Canal de Televisión Educativa y Cultural Teleduc se presenta entonces en octubre de 1993; según este documento, careciendo de sustentación académica y sin adecuado soporte técnico y logístico. Con una buena intención pretende apoyar programas presenciales, semipresenciales y a distancia. Este proyecto se enmarca dentro de una política propuesta por el Rector Galarza, donde se intenta agregar componentes artísticos a la educación en todos los programas universitarios con el apoyo del canal de televisión.

Se empiezan a emitir entonces por el Canal diversos programas emulando un micro-programa que emitía Colciencias por cadena nacional. Pero dichas píldoras no alcanzaban la calidad de las de Colciencias. También se destaca la programación de películas de grandes directores de cine, con las cuales se promueven vínculos con las

embajadas de distintos países, ya que ellas facilitaban los materiales para divulgación. Adicionalmente la franja se completa con la programación internacional a la que tenía acceso al pertenecer ahora a la Atei.

Unos de los programas bandera de la oficina de comunicaciones era un noticiero que se transmitía al medio día, donde se presentaban con escasos recursos técnicos y creativos actividades académicas y eventos universitarios. En este espacio se estableció una relación informal con la Escuela de Comunicación, donde los estudiantes del Taller de Prensa utilizaban los equipos y el espacio informativo para realizar prácticas periodísticas.

Los medios Externos o Masivos

Gestar medios masivos desde la Universidad era un reto no solo para el quehacer universitario sino también para el modo de funcionamiento mediático. Quizás por ello parece tan significativo que ninguno de los proyectos de creación de medios actualmente existentes en la Universidad haya mantenido la tutela de una unidad académica. Solo coyunturalmente, como es el caso de la Escuela de Comunicación Social, han sido llamadas a brindar su participación (y acaso su legitimación universitaria). Pero, aún así, no deja de llamar la atención el que -a las primeras de cambio- la participación profesoral se haya debilitado, el carácter académico del proyecto también haya desaparecido y todas los medios terminen como empresas comerciales ("Consortios") adscritas a la Universidad (Escuela de Comunicación Social, 1999, pág. 19)

La Programadora de Televisión UV-TV

UvTV nace a la par de Telepacífico en 1988, su consolidación es conflictiva dado su carácter híbrido: no era una entidad que se rigiera fundamentalmente por la lógica del mercado y por el régimen legal privado, pero tampoco era una productora universitaria que atendiera exclusivamente a los intereses académicos; debía posicionarse en ese mercado y competir con calidad sin contar con la flexibilidad administrativa y de gestión de la empresa privada, pero amparada, incluso económicamente, por el carácter de institución de la universidad pública.

Aunque algunos directores de UV-TV han señalado que buena parte de los problemas de la Programadora radican en ese estatuto híbrido, fue este aspecto el que desde su surgimiento suscitó el más vivo

interés de las otras programadoras universitarias nacientes, de los nuevos canales regionales, de las instancias reguladoras del medio y de los académicos; se decía que “UV-TV ha demostrado que la Universidad tiene mucho que decirle a las audiencias, que la televisión es un asunto tan importante que no se puede dejar únicamente a los que pretenden convertirla en un coto de los mercados”³ y, sin duda, se puede afirmar que gracias a esta particular articulación entre lo universitario y la lógica mediática ha sido posible que esta empresa de televisión todavía subsista.

La tendencia empresarial se consolida en 1995 cuando bajo la Rectoría Galarza, la tutela de la Fundación de Apoyo y la gerencia de Argermiro Cortés surgen los “Consortios”: “se trata de poner en funcionamiento un esquema organizativo y financiero de carácter empresarial para que esas empresas funcionen mejor y racionalizar el uso de los bienes públicos”, comentaba el Rector en ese momento.

El 7 de abril de 1995, por escritura pública 1003 de la notaría 12 de Santiago de Cali, UV-TV se convierte en Consorcio, donde la Junta Directiva ejerce como máxima autoridad. El objetivo de los Consortios era “darle forma empresarial a ciertas actividades de apoyo a los procesos académicos de la Universidad con el propósito fundamental de que dichas actividades se desarrollen con criterios de eficiencia y eficacia y no generen costos que graviten sobre el presupuesto de la universidad y que su autonomía administrativa y financiera las ponga en la perspectiva de ofrecer a la comunidad universitaria más y mejores servicios y productos.”. (Escuela de Comunicación Social, 1999, pág. 23)

La programación

Uv tv a la fecha mantenía cuatro horas de programación regional promedio y se destacaba por la calidad de sus producciones. Sin embargo, esta calificación se cimentaba sobre todo en el programa “Rostros y Rastros”, el cual se consolidó como un verdadero laboratorio de creación, muy ligado al desarrollo audiovisual de la Escuela de Comunicación Social. En él estudiantes, profesores y reconocidos cineastas de la ciudad creaban representaciones de la realidad de Cali y de la región.

³ CORONADO Santiago en “La Universidad y la Televisión”, periódico “El Tiempo”, noviembre 6 de 1994.

Sin duda, este programa merece especial consideración en cuanto a políticas exitosas de realización televisiva universitaria, pues muestra que es posible posicionarse por calidad en el mercado audiovisual, lograr recursos para su sostenimiento sin depender de la pauta y generar reconocimiento nacional e internacional para la institución, desde una relación fuerte y productiva entre el medio y una Unidad Académica. (Escuela de Comunicación Social, 1999)

Entre otros programas se ubican “Divergencias” espacio para el debate, “Eureka” de divulgación científica, “Pégate al parche”, “Ambientálizate” y “Generación Eco” que responden a los intereses universitarios de programación y con reconocimientos nacionales. Y otros como “Chiva deportes” que se mantenían en la franja por ser rentables y por financiar prácticamente a la programadora, más que por la calidad de sus contenidos en tanto las formulaciones de las unidades académicas.

Se indica que la manera en que funcionaba la programadora se tornaba de carácter paternalista, conservadora y falta de visión. Por un lado los contenidos emitidos no reconocían estudios sobre la región y basaban sus decisiones en técnicas superficiales de estudio de audiencia; y por el otro lado la repetición desmesurada de la fórmula de los programas que han obtenido reconocimiento por su calidad no dio espacio para más exploración.

Como segundo aspecto del informe se hacen unas recomendaciones con propósito prospectivo.

En aquel documento y valiéndose de Paul Valery y Bourdieu se distinguen dos tipos de obras culturales y dos tipos de relación para con sus espectadores.

Hay “obras que parecen creadas por su público, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, tienden a crear su público” (Paul Valéry, 1996).

“es posible encontrar todos los matices, entre obras exclusivamente determinadas y dominadas por la representación (intuitiva o científicamente informada) de las expectativas del público, como los periódicos, los semanarios y las obras de gran difusión, y las obras enteramente sometidas a las exigencias del creador” (Bourdieu, 1996)

Una política de medios universitarios, en tanto agentes de producción y circulación de productos culturales, tendría que definir con claridad respecto del campo de posibilidades arriba señalado, en qué posición, en qué tendencia deben estos ubicarse prioritariamente y obrar en consecuencia, con coherencia y conciencia de los riesgos económicos y simbólicos que en todos los casos tendrá que correr y asumir. La Universidad tiene la obligación de definir en qué lugar se quiere ubicar y con quien quiere entrar a contrastar en la sociedad.

2.3

Lenguaje Gráfico Audiovisual

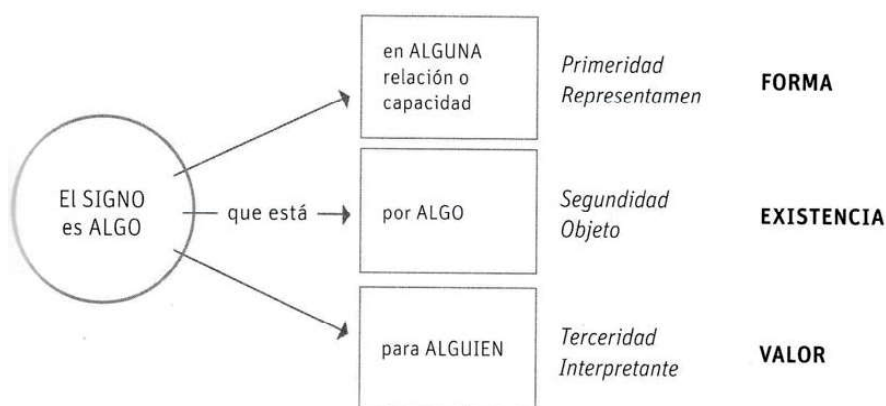
2.3.1

Motion graphics como forma de lenguaje

Miguel Bohorquez (2014) presenta por medio del “Nonágono semiótico”⁴ ; una propuesta de investigación cualitativa que organiza de manera lógica las relaciones de las formas del lenguaje.

Aquí y partiendo de que el lenguaje “es la facultad para generar sistemas de signos que, regidos por la convención, sustituyen la realidad objetiva evidenciando la naturaleza semiotizante del ser humano”(-MAGARIÑOS citado por BOHORQUEZ, 2014,p.128); y las nociones de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* planteadas por Pierce; se considera la diversidad de las formas del lenguaje atravesadas por una matriz básica que se corresponde con la propuesta de Santaella (2001): *Matrices da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*.

Recordemos que para Peirce el signo puede ser categorizado en tres dimensiones, y estas se basan en la definición que este tiene del signo: un signo es algo que está para alguien, por algo, en alguna relación.



⁴ Ver Nonágono Semiótico, modelo operativo para la investigación cualitativa (GUERRI, 2013).

En la *primeridad*, encontramos la cualidad, la potencialidad abstracta, la posibilidad de pensar y diferenciar conceptualmente cualquier cosa, sea esta simple o compleja.

En la *segundidad* se percibe la actualización material, el acontecimiento singular. Consiste en la actualización de la posibilidad abstracta de la primeridad.

En la *terceridad* se reconocen los valores para el signo dentro de un sistema de convenciones social e histórico.

Continuando con las Matrices del Lenguaje, para Bohórquez es posible diferenciar y categorizar lo visual respecto a los otros dos componentes de la matriz como relevantemente icónico, por medio de la visión se permite percibir la forma (primeridad). Lo sonoro es predominantemente indicial, ya que se soporta en la relación de contigüidad con las fuentes que generan su existencia (segundidad). Y lo verbal es sobretodo simbólico, ya que se comprende como resultado de la artificialidad humana (terceridad).

FORMAS DE LENGUAJE		F	FORMA	E	EXISTENCIA	V	VALOR
		ESPACIO		TIEMPO		MOVIMIENTO	
		Primera Tricotomía		Segunda Tricotomía		Tercera Tricotomía	
Primeridad		FF	1	EF	2	VF	3
F	FORMA	color		fija		contraste	
IMAGEN		textura		secuencial		ritmo	
Primer Correlato		forma		móvil		tensión	
Segundidad		FE	4	EE	5	VE	6
E	EXISTENCIA	timbre		música		melodía	
SONIDO		intensidad		ruido		tonalidad	
Segundo Correlato		altura		voz		armonía	
Terceridad		FV	7	EV	8	VV	9
V	VALOR	dicción		poesía		composición	
PALABRA		número		descripción/información		tema	
Tercer Correlato		armonía/retórica		narración		estilo	

Tabla 3. Nonágono semiótico (BOHORQUEZ en GUERRI 2014, pag. 132)) del signo Formas del Lenguaje analizado con sus tres correlatos y tres tricotomías.

Para cada uno de estos correlatos se identifican los elementos de existencia, forma y valor y se discriminan las tricotomías. Ellas basándose en las categorías kantianas de: espacio (posibilita la experiencia externa del mundo físico), y tiempo (toma la experiencia posibilitada por el espacio y la ubica en un instante dentro de una serie de acontecimientos). "La tricotomía del espacio, en tanto aspectos formales y teóricos, es la que ofrece formas específicas y así posibilita una actualización durante un cierto tiempo en la segunda tricotomía." (BOHORQUEZ, 2014). El movimiento como producto físico de la relación entra las dos anteriores es el que otorga valor a las formas.

Luego se configuran las *diez clases de signos*, también bajo la propuesta lógica de Pierce. Allí se reconoce qué aspecto es predominante para cada una de las formas del lenguaje.

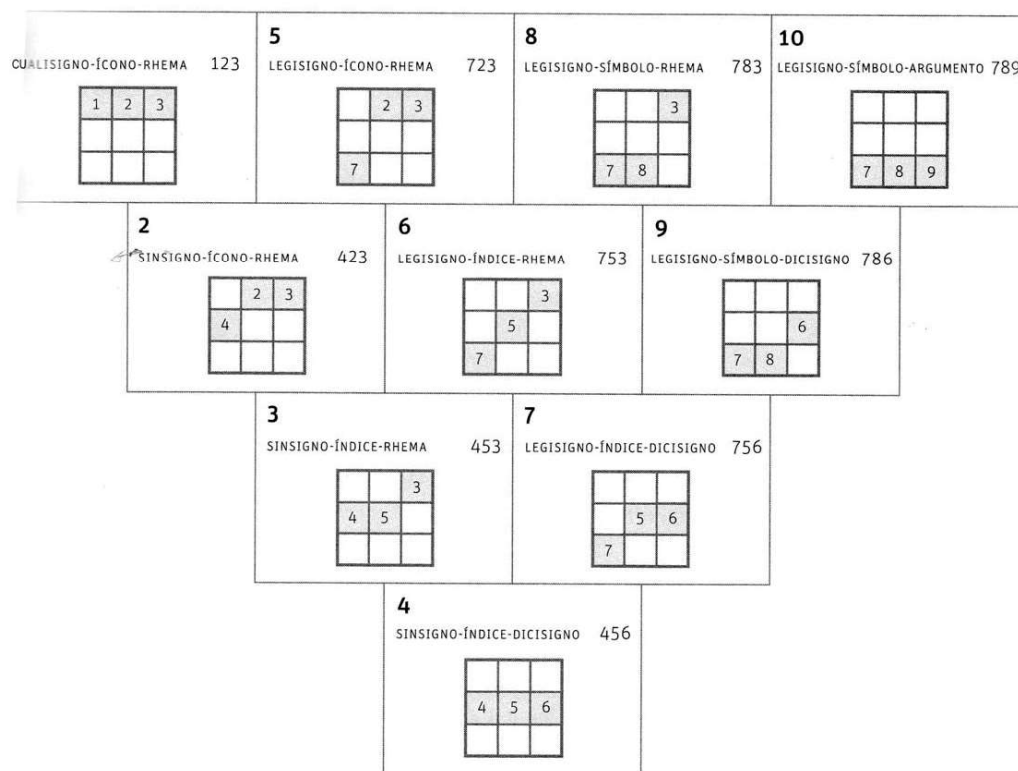


Figura 3. El esquema representa una organización en el plano de las diez clases de signos (GUERRI 2014, pag 23)

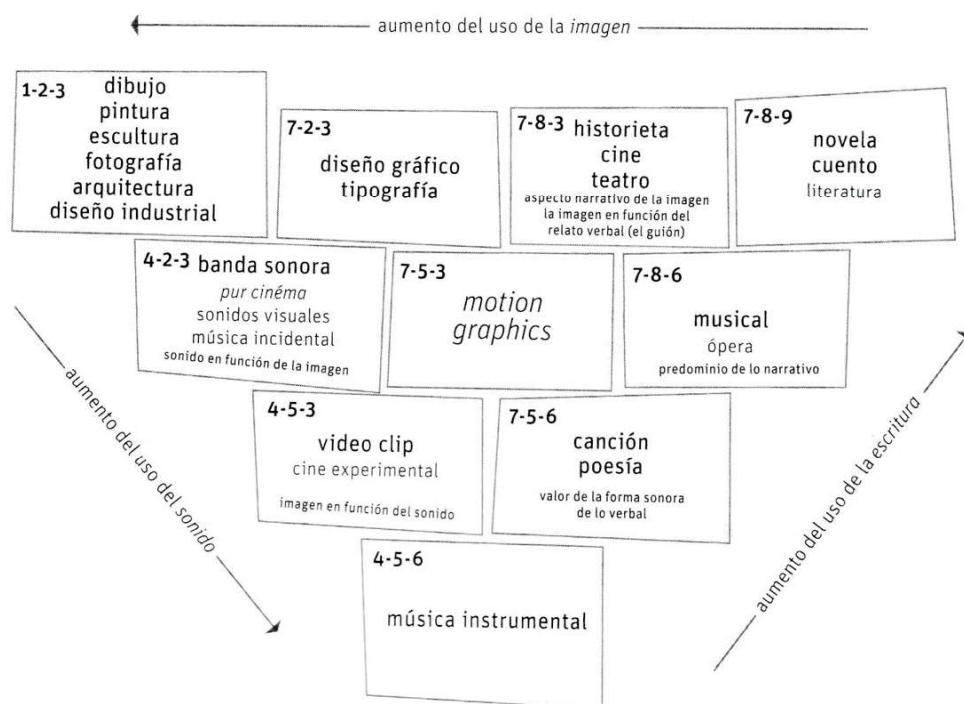


Figura 4. Caracterización de las diez clases de signos de las formas del Lenguaje (BOHORQUEZ en GUERRI, 2014, pág 137)

1-2-3 (FF-EF-VF): un orden formal actualizado por una manifestación temporal de la imagen según alguna estrategia retórica. Esta relación arroja como resultado medios de expresión que tienen la imagen como su significante principal –como la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el diseño industrial, etcétera.

4-2-3 (FE-EF-VF): un orden formal sonoro en función de una manifestación temporal de la imagen según alguna estrategia retórica. En esta relación encontramos la combinación entre significantes sonoros y visuales en la que lo sonoro está en función de lo visual. Es el caso de las bandas sonoras de películas, manifestaciones del *pur cinéma* donde lo que importaba a los directores era la exploración de relaciones formales entre el sonido y la imagen, etcétera.

4-5-3 (FE-EE-VF): un orden formal sonoro actualizado por una manifestación concreta del sonido como determinante de una estrategia de relación entre lo visual y lo sonoro. En este caso, la tendencia hacia la imagen como matriz predominante es desplazada por una tendencia del predominio de lo sonoro como significante principal. *El video clip* es una de las manifestaciones más representativas del papel determinante y decisivo del sonido en la producción de la imagen.

4-5-6 (FE-EE-VE): un orden formal sonoro concretado en un fenómeno físico según un sistema de leyes. Esta es una forma lógica de referirse a las manifestaciones que usan lo sonoro como el significante predominante.

7-2-3 (FV-EF-VF): un orden formal de lo verbal, que posibilita una imagen según una estrategia formal gráfica. Ciertos sistemas semióticos como el diseño gráfico y la tipografía tienen un énfasis en el uso de la imagen con una articulación armónica con el texto en términos del significante.

En términos del significado destacamos el predominio de lo verbal en las formas de expresión de la base conceptual para el desarrollo gráfico.

7-5-3 (FV-EE-VF): un orden formal de lo verbal actualizado por medio de una manifestación sonora determinante de una puesta en relación las formas gráficas con una estrategia retórica. Esta relación es la que ostenta un equilibrio armónico entre las tres matrices del lenguaje cuyo predominio varía según las circunstancias de cada producción concreta. Este tipo de equilibrio se percibe claramente en medios de expresión como los *motion graphics*.

7-8-3 (FV-EV-VF): un orden formal de lo verbal actualizado por medio de un texto que determina un discurso gráfico. En este caso, el texto verbal adquiere relevancia consolidándose como la base estructuradora de una secuencia de imágenes. Es lo que se observa en formas de lenguaje como la historieta, el cine y el teatro.

7-8-9 (FV-EV-VV): un orden formal de lo verbal actualizado por medio de un texto según unas categorías de géneros discursivos. Aquí el significante principal es el lenguaje verbal por medio del cual se estructuran contenidos y se elaboran representaciones literarias del mundo real.

7-5-6 (FV-EE-VE): un orden formal de lo verbal posibilitante de una manifestación sonora según un sistema de leyes. En este caso predomina lo sonoro, que determina en primera instancia el significante verbal y luego la imagen. La canción y la poesía son dos de las manifestaciones en las que se observa esta relación.

7-8-6 (FV-EV-VE): un orden formal de lo verbal actualizado por medio de un texto determinante de un conjunto de normas de género musical. A diferencia de la relación anterior, aquí el predominio se desplaza hacia lo verbal, que determina la composición sonora en géneros como el musical en el cine y la ópera en el teatro.

(BOHORQUEZ en GUERRI, 2014, pág 138)

2.3.2

Definiendo

“Títulos iniciales y de crédito”

El diseño Audiovisual (RAFOLS & COLOMER, 2003), también llamado design cinema o motion graphics es un término que ha sido acogido en la actualidad para referirse a la aplicación del diseño gráfico que por medio de las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento, se ha instaurado como un tipo específico de producción audiovisual que se extiende cada vez a más velocidad desde distintas técnicas y con construcciones de sentido también muy variadas.

El grafismo audiovisual se inserta en estructuras discursivas audiovisuales tan complejas como diversas, a las que aporta unas determinadas funciones y según las cuales adopta diferentes fisonomías. En el mensaje gráfico audiovisual participan elementos intrínsecos, como la imagen, la tipografía, el color, el sonido o el movimiento, los cuales asumen diferentes comportamientos dentro del discurso, pero estos elementos no atienden sólo a mecanismos internos de la forma o el significado, sino que gran parte de estos mecanismos proceden de órdenes dictadas desde el exterior. (HERRÁIZ, 2009, pág. 589).

Para Bruce Brown (HERRÁIZ, 2009, pág. 592), el diseño asume tres funciones comunicativas que se pueden ubicar en cada uno de los vértices de un triángulo equilátero: identificación, información, persuasión. Las condiciones del actual panorama audiovisual cargan al mensaje de un alto nivel persuasivo, lo que modifica al triángulo a formas isósceles o escalenas en medios como la televisión, aunque en algunos como el cine estas son más equilibradas

e incluso se desarrollan más libremente otras funciones como la estética o la narrativa.

La imagen como un sistema de signos que no está sujeta a un código, “es la variación de una labor de codificación” (BARTHES, 1986, pág. 154); propone sus propias estructuras semánticas y depende de su contexto, de las intenciones del enunciador, y de las circunstancias que rodean al receptor. El grafismo audiovisual no interviene de manera autónoma en el proceso de comunicación, el mensaje está ligado a una entidad superior, sea ésta la imagen de un canal de televisión, una película, un evento.

Los Títulos Iniciales y de créditos hacen parte de una unidad superior, el cine, pero como se mencionaba antes dentro de un espacio difuso que conjuga diseño, publicidad y marketing.

“Para aislar una cosa de otra se necesita de una tercera que no sea ni como la una ni como la otra” (ORTEGA Y GASSET citado por REY, ENDIKA, 2009, pág. 2).

Los títulos se encargan de presentar parte del contexto donde se genera la película así como sus gestores o creadores, actúan como prólogo al mundo de esa particular representación. Nos llevan de un mundo al otro, de una visión a un periodo de tiempo y espacio diferente, y si se usan de manera correcta atraen la mirada del espectador para condensarla y verterla luego sobre la película. “Es un operador cognitivo que nos

permite interpretar la situación del cine y su compromiso con el espectador” (ORTEGA Y GASSET citado por REY, ENDIKA, 2009, pág. 2). Tienen un carácter de entrada y salida de la “isla imaginaria” fílmica. Son un marco, pero de tipo discursivo, que se carga de reflexividad.

Pese a que pueden tornarse de muchas tonalidades diferentes, todos tienen en común que representan por medio de textos audiovisuales convertidos en imagen, una parte del contexto y su génesis. Hablan del proceso que ha llevado al producto. Mantienen un nivel meta-discursivo: es el intermediario que establece en contrato entre el filme y el espectador, convirtiéndolo en objeto de contemplación.

Endika Rey (2009) habla de los títulos de crédito como intermediario entre la realidad y la ficción, nunca se refiere a las representaciones con tendencia a discursos de sobriedad⁵, mas cuando habla del marco como “representación” presenta dos dimensiones que están claramente presentes en cualquier tipo de representación: La reflexiva, presentarse a sí mismo, y la transitiva, representar algo. El marco y el enmarcado como proceso, en sí mismos funcionan como mecanismos que la representación usa para representarse.

Endika revisa el estudio de Aumont (1992) sobre las funciones del marco pictórico y destaca los siguientes tipos y funciones, las cuales relaciona homológamente con los títulos de crédito para el Cine, estableciendo una tipología para estos también:

- Marco objeto: Frontera material tangible del cuadro reforzada por el encuadre.
- Marco límite: Delimitación sensible que detiene la imagen e instala un fuera de marco.
- Marco ventana: Limita lo que vemos del campo teniendo en cuenta que ese campo pertenece al mundo del símbolo.

⁵ El documental tiene cierto parentesco con otros sistemas de no ficción que en conjunto podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias....Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con la realidad directa, inmediata, transparente.

Los tipos son discriminables según sus funciones, mas esas funciones coexisten en menor o mayor medida para cada caso particular:

- Visuales: El marco separa perceptualmente, la imagen de su exterior.
- Económicas: la concepción moderna del cuadro como objeto separable, intercambiable, que puede circular, como una mercancía.
- Simbólicas: el marco es "índice" que "dice" al espectador que está mirando una imagen que debe ser vista de acuerdo a ciertas convenciones.
- Representativas o narrativas: aparece como una abertura que da acceso al mundo imaginario.
- Retóricas: en muchos contextos puede, finalmente, comprenderse el marco como algo que "profiere un discurso" casi autónomo.

Pensando en las funciones anteriores, y diferenciando que fuera de campo es aquel conjunto de elementos que aun no estando en campo son creados por el espectador para completar ese mundo imaginario. Y el fuera de marco es la oposición del mundo real frente al de la representación, se podría decir entonces de los tres tipos que:

Marco objeto: Este es el marco más tangible de los tres tipos. Tiene como función rodear a la obra, la enmarca como un producto. Es un signo que empaqueta a la imagen para que ésta pueda ser llevada y/o puesta en venta y circulación reconociendo a quien ella pertenece o quien la produjo. Se resalta la "cuna" de la producción y al "Star system" en el caso de los grandes estudios cinematográficos, puede que también haga uso de símbolos establecidos y repetitivos para ubicarla dentro de un género, como por ejemplo Horror o Western, por medio de la tipografía.

Por lo regular presentan al equipo realizador de manera impersonal, homologándolos mediante el uso de la misma tipografía, señalando su importancia sólo a través de la jerarquía típica del orden y el tamaño. Por medio de éste se brinda al espectador un número de signos que le sean reconocibles y puedan ser leídos con la principal intención de identificar la obra.

Marco límite: Funciona como un espacio límite visual donde no solo se envuelve la obra sino que se influye sobre ella. “El marco-límite y la superficie del cuadro se invisten de un valor propiamente retórico: el cuadro “habla”, exhibe su *decorum*, su composición simbólicamente correcta; y el marco-límite es el operador de ese discurso. En este sentido (...) puede decirse que el marco es un operador de reflexividad, que permite al cuadro enunciarse él mismo como cuadro, y como discurso” (AUMONT citado por REY, 2009: 66). Se reconoce y delimita el dentro y fuera de marco, un espacio que se opone a la realidad pero tiene aún componentes que son de ella.

Marco ventana: La función principal del marco-ventana no es ya concretar los bordes de la obra de la forma en que lo hace el marco-límite, sino introducir al espectador en la ficción, en el mundo del imaginario fílmico, los títulos forman parte del discurso. Con la ventana se da a entender que tras ella hay ese algo que se ve, y su marco centra la representación, “la dirige hacia un bloque de espacio-tiempo en que se concentra lo imaginario; es, pues, la reserva de este imaginario.” (AUMONT citado por REY, 2009: 67)

La ventana actualiza la relación entre interior y exterior, con ella se transforma un espacio representado o imaginario en parte

de la realidad del espectador. Se organiza algo más que el significado, se da un orden a la participación del espectador, se le introduce en el imaginario fílmico por el cual queda absorbido.

Se desarrollan pues en el marco un conjunto de significantes que se integran en una trama visual, donde existe diversidad en los niveles plásticos e icónicos. Se relacionan como un elemento narrativo analizable desde varias perspectivas.

Aquí se dará prioridad al análisis imagen-texto como componentes plásticos en función de modalidades documentales que tienen ciertas características en cuanto al manejo mismo de estos recursos.

Sea para ficción o para no ficción el marco se constituye en una realidad intermedia, una construcción signíca que intermedia y da ciertas posibilidades a la comprensión de un sentido.

La significación no tiene un sentido unívoco. Sólo con la redundancia, por una serie de aproximaciones acumuladas se alcanza una cierta coherencia entre el sentido y la imagen. A lo largo del tiempo, el sentido del símbolo se irá distorsionando y será el círculo hermenéutico donde la significación se ponga en marcha gracias a la libre inspiración del Hermeneuta.(REY, 2009)

2.3.3

Elementos expresivos del grafismo audiovisual

A continuación se presenta la propuesta de Beatriz Herráiz (2009) quien selecciona desde la pintura y el cine lo que ella llama Elementos expresivos del grafismo audiovisual. Los componentes desde la forma y desde el contenido, así como los mecanismos de ensamblaje entre las partes, para llegar a una lectura total.

Espacio y tiempo materia prima

El movimiento es el elemento que fluctúa en el espacio y el tiempo, es el que dota de realidad a órdenes espaciales y temporales ficticios, incluso de maneras que difieren de la realidad perceptual a la que estamos acostumbrados.

2.3.3.1

Espacio

Mientras que en cine el sistema espacial, la mayoría de las veces, se construye a partir de un espacio que existe físicamente y que es captado por la cámara, en el grafismo audiovisual el espacio se inventa a partir de la representación de la realidad y el truco.

El trabajo en las coordenadas espacio-temporales son la esencia para que se dé el movimiento, dimensión que se convierte en el verdadero protagonista de la acción; si el movimiento cinematográfico se consigue por el movimiento de la escena y el

propio de la cámara, en el grafismo audiovisual este resultado se consigue por métodos mecánicos y digitales, de esta manera se pueden combinar movimientos reales captados por una cámara, con animación o movimientos de cámara digitales, además que se puede atribuirle cualidades motoras a objetos inanimados.

Cuando se hace uso de métodos digitales se apoya también la creación de polidimensionalidad y ambigüedad; los sistemas bidimensionales conviven con los tridimensionales, la polivisión, la fragmentación, la construcción y deconstrucción, son características propias de los espacios gráficos audiovisuales.

Las propiedades del espacio

a. Formato

El espacio del grafismo tiene una limitación propia y es la pantalla; el espacio interior es ilimitado, infinito, es como una ventana a través de la cual se puede ver un mundo que no es real. El medio en sí (cine, televisión...) no atiende a las leyes de la naturaleza y en el caso del grafismo esta irrealidad se multiplica, mostrando espacios imaginarios, que difícilmente podríamos encontrar a nuestro alrededor. Los elementos vienen de fuera, entran y salen de campo, hay un juego entre lo que se ve, lo que no se ve; nuestra mirada recorre tan solo una porción de esa irrealidad; a esa porción se le llama campo. En la imagen real grabada los límites los da la propia cámara o el espacio que está captando; en el caso del

grafismo este espacio no tiene forma y no importa como sea, porque los elementos que fluyen dentro de él no obedecen las leyes naturales, mantiene un orden interno y propio. “El artista gráfico no se apoya en el espacio como lienzo, sino que trabaja en un espacio irreal e ilimitado, donde el espectador que observa la proyección no toma conciencia de estos límites, sino que su mirada los atraviesa y se introduce mentalmente en ese otro espacio” (HERRÁIZ, 2009, pág. 127)

b. Composición

Las estructuras espaciales que podemos encontrar en el grafismo audiovisual pueden ser bidimensionales, en las que todos los elementos están contenidos en el mismo plano y distribuidos en altura y anchura, o tridimensionales en las que los elementos se rigen por las leyes de la perspectiva, donde los puntos y las líneas de fuga distribuyen los elementos en altura, anchura y profundidad, también se encuentran espacios híbridos o polidimensionales en los que se puede pasar de una estructura a otra mediante el movimiento.

La composición se ve ligada a dos conceptos principales. Por un lado está el peso visual: éste depende de la ubicación del elemento en la pantalla, “como norma se puede decir que el peso visual de un elemento aumenta a medida que se separa de la base del cuadro”. (Villafañe citado por HERRÁIZ, 2009, pág. 176)

También depende del tamaño, de la forma

(las formas irregulares tienen más peso visual que las regulares), el color (aunque no hay consenso entre los diferentes teóricos), la textura (las formas texturadas pesan más que los acabados pulidos), el foco (las imágenes enfocadas pesan más que las desenfocadas), el aislamiento (los elementos aislados tienen un enorme poder de atención) y el movimiento (los elementos con movimientos más acentuados pesan más que aquellos estáticos o los que mantengan un movimiento leve).

En segunda instancia también está íntimamente ligada al orden, los modos de organización pueden ser más o menos rígidos, sometidos a estructuras prefijadas que respeten una rejilla o simplemente normas muy elementales que faciliten la lectura y huyan del caos o por finalidad misma hagan todo lo contrario.

c. Profundidad de Campo

Se puede definir como “la extensión del campo a lo largo del eje de la tercera dimensión, en el que el espacio es presentado con nitidez” (HERRÁIZ, 2009, pág. 189).

Por medio de ella se le da nitidez sólo a los elementos que estén en foco, el resto, los desenfocados aparecerán borrosos, independientemente de que estén por delante o por detrás del objeto enfocado; se trata de un recurso para centrar la atención en un punto. Es un recurso propio de las lentes, y se convierte en un elemento convencional de la representación.

d. El encuadre

Al mostrar una imagen se decide qué porción de la imagen se quiere mostrar y también cuál es el orden de los objetos que muestra; se acota pues, la porción relevante. El grafismo como disciplina audiovisual se basa en la teoría cinematográfica y el cómic para diseñar sus encuadres. El encuadre depende de la ubicación y ángulo de inclinación de la cámara, el uso de un encuadre u otro puede modificar considerablemente el significado de lo que se muestra. La composición interna del plano es decisiva para elegir un encuadro u otro.

e. La bidimensionalidad como recurso expresivo

En general el uso o no de la tridimensionalidad se ve dado tanto por las intenciones discursivas como por el alcance tecnológico. Cuando el propósito es la síntesis de la idea, se intentan eliminar los elementos poco relevantes y muchas veces la tercera dimensión no ofrece una información importante.

f. El espacio tridimensional

El trabajo en tres dimensiones se ha instaurado en diferentes áreas, tanto técnicas como artísticas, los métodos infográficos se imponen como recursos tanto funcionales como experimentales.

g. Nuevos sistemas de representación espacial

La inmensa cantidad de posibilidades permite que el producto se vea marcado por las intenciones del autor, el cual da mayor protagonismo a determinadas figuras, modificando la proporción con respecto al resto de figuras u objetos.

Los sistemas representacionales son múltiples y variados, y afectan no solo al espacio sino también al tiempo, estos nuevos sistemas han modificado de tal manera a nuestras cualidades perceptivas que en ocasiones se convierten en sustituto de la propia realidad. La simultaneidad, la polivisión, la polidimensionalidad, la fragmentación o la deconstrucción, son algunas de las características de los nuevos sistemas de representación en el grafismo audiovisual. (HERRÁIZ, 2009, pág. 190)

Las nuevas tecnologías digitales ahora no sólo permiten un avance en términos de realismo, sino que permiten toda una nueva experimentación que plantea espacios paralelos que nada tienen que ver con los sistemas convencionales.

2.3.3.2

Tiempo

Al igual que con el espacio, el tiempo en el grafismo audiovisual es una representación, no tiene por qué coincidir con la realidad. Es susceptible de ser manipulado con objetivos expresivos en busca de resaltar determinado acontecimientos o informaciones, o configurar un sistema de representación temporal.

Villafañe (2006), contempla cinco posibilidades de representación temporal:

- Planos rigurosamente continuos mediante *récord*, el plano A termina justo en el punto en que comienza el plano B
- *Elipsis definida*, cuando entre los planos hay un salto temporal en el que se suprime parte de la acción.
- *Elipsis indefinida*, cuando el lapso no se puede medir con precisión.
- *Retroceso definido*, para provocar continuidad y evitar el salto entre los planos se repiten unos segundos de la acción anterior.
- *Retroceso indefinido*, la vuelta atrás se remonta a tiempos no mesurables.

a. Orden

El orden determina la disposición y distribución de los acontecimientos, que no tiene por qué corresponderse con la ordenación con la que han acontecido, Bordwell contempla cuatro combinaciones:

- Acontecimientos simultáneos en la historia son representados de un modo simultáneo en el discurso, existen técnicas de representación temporal que solucionan este modo de representación, como la pantalla dividida o el plano secuencia.

- Acontecimientos sucesivos en la historia son presentados simultáneamente por el discurso
- Acontecimientos simultáneos en la historia son presentados sucesivamente por el discurso.
- Acontecimientos sucesivos en la historia son presentados sucesivamente por el discurso.
- Las perversiones temporales complejas no tienen cabida dentro del grafismo audiovisual, ya que no existe tiempo material para desarrollar y dar sentido suficientemente para las alteraciones de tipo flashbacks, flashforward u otras combinaciones más complejas.

b. Duración

La principal característica del grafismo audiovisual tiene que ver con su duración, cualquier manifestación de grafismo se desarrolla en tiempos breves o brevísimos. Zunzunegui (2003) explica algunas de las técnicas que se utilizan en cine y que son llevadas también a las creaciones gráficas, en ocasiones de un modo inconsciente.

Sumario: El tiempo de la historia es mayor que el tiempo del discurso, en cine se utilizan varias figuras retóricas destinadas a comprimir el tiempo de la historia, como hojas de calendario y fechas escritas, se podría ver el tránsito del día a la noche o de la noche al día, en escasos segundos.

Elipsis: La elipsis implica la eliminación de una parte más o menos amplia de la historia con un fin de economía narrativa.

Frame stop y slow motion: Estos recursos provocan que el tiempo del discurso sea más largo que el tiempo de la historia. La congelación de un fotograma o la congelación de un frame se percibe como un alargamiento temporal de los acontecimientos.

El tiempo variable: Es aquel en el que se combinan varios tipos de tiempo a la vez, con aceleraciones y deceleraciones. El propio movimiento de la cámara va a guiar nuestra atención hacia los elementos importantes desechando todos aquellos elementos superfluos o de relleno.

El tiempo invertido: Se utiliza muy poco, altera el desarrollo de los acontecimientos, se utilizará si la temática o la acción lo requiere.

Tiempo repetido: Esto no es más que repetir la acción, se puede repetir mostrando el mismo encuadre o desde diferentes puntos de vista.

2.3.3.3

Imagen gráfica

El sistema comunicativo está formado por mensajes que a su vez tienen una unidad de significación menor, que son los signos, en el caso de la comunicación visual, estos son los signos visuales. El signo visual según su naturaleza puede ser voluntario o involuntario, arbitrario, codificado o no codificado, connotativo o denotativo, y según se adecúe a estas categorías será señal, indicio, símbolo, icono, etc.

El signo visual tiene una forma icónica, significativa, relacionada con la percepción, y un significado, concepto, de cuyo estudio se ocupa la semiótica, la asociación entre significativo y significado producirá el signo.

Zunzunegui (2003: Pág 60) argumenta la "provisionalidad del signo (visual) al afirmar que el signo no es una entidad física, sino que es parte del plano expresivo, como tampoco es una entidad semiótica fija, sino un lugar de encuentro de elementos independientes que proceden de sistemas diferentes y que se asocian a través de una correlación codificada transitoria", lo cual nos lleva a que una forma en un contexto significa algo y en otro contexto puede pasar a significar otra cosa diferente.

Tipología de la imagen

Dondis (citada por HERRÁIZ, 2009) clasifica estas unidades sónicas atendiendo a como las expresamos y las recibimos, en tres niveles: la representación, el simbolismo y la abstracción.

a. Representación

En este nivel los signos icónicos mantienen una relación de analogía con el objeto al que representan, se mantiene un vínculo de semejanza con su *denotata*, esta relación se aplica desde la experiencia del espectador y se basa en la percepción. El grado de semejanza tiene su nivel más elevado en la fotografía o las imágenes captadas por una cámara de vídeo o cinematográfica.

b. Simbolismo

El símbolo es un signo codificado y cuanto más abstracto sea el símbolo más hay que educar al receptor. También entrarían dentro de esta categoría aquellos sistemas de signos codificados como los números, o aquellos utilizados por ingenieros, arquitectos, constructores, etc., así como el sistema de símbolos musicales.

c. Abstracción

La abstracción es la síntesis del mensaje visual es la reducción de los elementos a la mínima expresión pero a diferencia de la simbolización este proceso no atiende a un código arbitrario. Cuanto más representacional sea la información visual, más específica es su referencia; cuanto más abstracta, más general y abarcadora.

Escala de iconicidad

En base a la relación que el signo visual mantiene con el objeto al que representa Moles diseñó la escala de iconicidad decreciente, esta escala mide el grado de isomorfismo (similitud de la forma). Justo Villafañe (1986, pág 43) propone otra escala de iconicidad, en ella presenta una relación entre la representación y la función adscrita al signo y no únicamente al nivel de isomorfismo; además completa en su espectro una aproximación al medio que se está abordando.

GRADOS	NIVEL DE REALIDAD	CRITERIO DE ADSCRIPCIÓN	EJEMPLOS
11	La imagen natural	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad	Cualquier percepción de la realidad sin más que las variables físicas del estímulo
10	Modelo tridimensional a escala	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad	La Venus de Milo
9	Imágenes de registro estereoscópico	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio	Un holograma
8	Fotografía en color	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio	Fotografía en la que un círculo de un metro de diametro situado a mil metros, sea visto como un punto
7	Fotografía en blanco y negro	Igual que el anterior	Igual que anterior omitiendo el color
6	Pintura realista	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional	Las meninas de Velásquez
5	Representación figurativa no realista	Aún se produce identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas	Guernica de Picasso, una caricatura
4	Pictograma	Todas las características sensibles, excepto la forma están abstraídas	Siluetas. Monigotes infantiles
3	Esquemas motivados	Todas las características sensibles, excepto la forma están abstraídas	Organigramas. Planos
2	Esquemas arbitrarios	No representan características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas	La señal de tráfico que indica "ceda el paso"
1	Representación no figurativa	Tiene abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación	Una obra de Miró

Tabla 4. Escala de Iconicidad y función adscrita al signo. Justo Villagañe (1986)

GRADOS	NIVEL DE REALIDAD	FUNCIÓN PRAGMATICA
	La imagen natural	Reconocimiento
10 9 8 7	Modelo tridimensional a escala Imágenes de registro estereoscópico Fotografía en color Fotografía en blanco y negro	Descripción
6 5	Pintura realista Representación figurativa no realista	Artística
4 3 2	Pictogramas Esquemas motivados Esquemas arbitrarios	Información
1	Representación no figurativa	Búsqueda

Tabla 5. Iconicidad y función pragmática. Beatriz Herráiz (2009)

En la Tabla 5 se puede observar la relación que propone Herráiz entre niveles de iconicidad y función pragmática de la imagen.

2.3.3.4 Tipografía

El soporte audiovisual aumenta las propiedades narrativas de la letra. Las letras son tipo-ícono-grafía (SOLOMON, 1988), las letras son cosas, son imágenes de cosas, son productos históricos, son representaciones fonéticas y símbolos retóricos. A esto se le suman las relaciones con la imagen icónica en cualquiera de sus niveles, las cualidades del discurso del movimiento y el sonido.

Relación tipografía-imagen

Según Roland Barthes (1986), el mensaje lingüístico tiene una doble función con respecto al mensaje icónico; una función de anclaje y otra de relevo.

La imagen es por naturaleza polisémica y ofrece una cadena flotante de significados, esto provoca interrogación sobre el sentido, a su vez crea una sensación de incertidumbre e inquietud.

La función de anclaje da información y la función de relevo conecta con la diégesis. El relevo permite asociar conceptos entre el texto y aquello a lo que representa, función bastante evidente en los títulos de crédito, ya que el propio texto asume el papel de los protagonistas; mediante su morfología y animación nos aproximaremos al perfil de los personajes protagonistas o del propio film. La función de relevo conecta la imagen y la escritura entre sí y ambas con la historia de la película, también ayuda a articular la propia narración interna de la secuencia. Mediante el relevo los elementos se combinan entre ellos para ofrecer nuevos significados y así poder cobrar un sentido.

Técnicas de integración tipográfica

Tanto la Integración formal, cromática, de movimiento y conceptual logran por medio de sus características expresivas mantener unidad o proporcionar contrapuntos, matices o contrastes en sus relaciones con la imagen.

Fotomontaje-videomontaje, collage, permite unir imágenes y texto que pertenecen a tiempos, espacios y significados diferentes, y que de otra manera sería imposible ensamblar, el collage “trata el espacio plástico y el espacio lingüístico como dos espacios homogéneos regidos por la misma lógica visual” (LECLANCHE-BOULÉ citado por HERRÁIZ, 2009, pág. 171).

Funciones de la tipografía

Función informativa: La información del texto se puede percibir a nivel formal, verbal o fonético. Por eso se acompaña a la tipografía con elementos icónicos y gráficos que la enfatizan o hacen de soporte, separándola del fondo, de manera que refuerzan su significado y la hacen más directa visualmente, igualmente se puede reforzar el mensaje fonético con tipografía o imagen, mediante la redundancia.

Función identificativa: la tipografía posee cualidades expresivas y formales que potencian su carácter único, que unido al uso de elementos icónicos confieren al texto el poder de identificación y diferenciación.

Función persuasiva: Las funciones de la imagen no aparecen aisladas, prevaleciendo sobre todas las demás la función de persuasión, mediante la cual se pretende reclamar la atención del espectador.

Función de conceptualización: Mediante el movimiento y las cualidades expresivas de la tipografía se potencian las posibilidades semánticas del texto, que se han de utilizar para favorecer las asociaciones intrínsecas y extrínsecas de la idea representada.

2.3.3.5

Movimiento

En el grafismo audiovisual podemos diferenciar los siguientes tipos de movimiento:

a. Movimiento real

El movimiento real es el resultado de una imagen grabada y atiende al movimiento de personajes, animales y demás objetos que naturalmente tienen la propiedad de moverse.

b. Animación

La principal herramienta para que un objeto inerte se mueva es la animación. Personajes u objetos inertes adquieren cualidades cinéticas mediante los diferentes procesos de animación.

c. Movimiento de cámara

La posición de la cámara determina el punto de vista pero además proporciona significados a lo que se muestra. Según la posición de la cámara podemos diferenciar diferentes tipos de angulación que responden a diferentes necesidades expresivas y funcionales: eje perpendicular, picado, contrapicado, angulación aberrante.

Según el movimiento en los ejes espaciales, atendiendo a la rotación y traslación se pueden distinguir diferentes tipos de planos. La terminología no es del todo afín a la animación ya que en animación tradicional no existen las cámaras sino se simulan, y en entornos tridimensionales los movimientos no tienen limitaciones espaciales, se pueden realizar deslizamientos de la cámara en todos los ejes del espacio: panorámica, travelling, cámara al hombro, zoom. El movimiento es elemento significativo,

está integrado dentro de un contexto. no se limita a recorrer el mínimo espacio entre dos puntos o a imitar los movimientos de la naturaleza. Completa o enfatiza el significado de un elemento y de este en su conjunto.

2.3.3.6

Sonido

El sonido hace más verosímil el discurso gráfico audiovisual, ya que la dimensión temporal no tiene sentido sin el sonido, a todo aquello que está en movimiento se le atribuye un sonido, aunque el silencio también forma parte de esta dimensión temporal.

Tipología del sonido

La banda sonora: Las duraciones oscilan entre los 4 segundos que puede durar una cortinilla, los 12- 15 que dura una cabecera y los 20-30 que dura un spot.

Para los créditos cinematográficos se utiliza normalmente las composiciones de la banda sonora original, compuesta por un especialista, artista-compositor. Se les atribuyen tanto funciones identitarias como conceptuales.

La voz: Es un recurso muy poco utilizado en títulos de crédito, se emplea sobre todo en publicidad y para algunas representaciones de identidad gráfica televisiva. De manera particular en una pieza sonora ella se jerarquiza en percepción por sobre los otros sonidos.

Los efectos sonoros: Dan materialidad y verosimilitud a la pieza, apoyan el movimiento de los elementos, ayudan a generar atmósferas. Tan importantes son los sonidos que proceden de lo que ocurre en la pantalla como lo que se oye pero no se percibe visualmente; a esto se le llama acusmática, por ejemplo el sonido de una radio que no se ve, o de un teléfono.

Los sonidos también **se diferencian según de donde proceda la fuente**, su localización en función de la imagen:

Sonido in o sonido en campo: La fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ella evoca. Se considera voz in a aquella que interviene en la imagen, doblándose sonido y visión.

Sonido off: Su causa no es visible simultáneamente en la imagen pero ésta se halla imaginariamente situada en el mismo tiempo que la acción y en el espacio contiguo. La voz off será la que aún no apareciendo en pantalla provoca un efecto en ella.

Sonido over: Cuya fuente además de no aparecer en la imagen es extradiegética por estar situada en un espacio o en un tiempo ajenos a la historia. La voz over se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas. Además se le atribuye una relación de poder.

Villafañe (2006) recoge cuatro **funciones sintácticas del sonido** a partir de los análisis de Chion: unificar, puntuar, establecer convergencias o divergencias y separar. Aunque estas funciones sintácticas están aplicadas al lenguaje cinematográfico, se pueden aplicar al grafismo audiovisual.

Unificar: La función más extendida del sonido es enlazar imágenes para que se desarrollen en un flujo unificado, la música hace que las imágenes se deslicen en un mismo flujo.

Puntuar: Aunque las creaciones gráficas audiovisuales sean muy breves es necesario puntuar para que la pieza adquiera ritmo. En una pieza gráfica cuya base sonora sea una composición musical, la puntuación vendrá determinada por la que determine la música, aunque en ocasiones se puede modificar la pieza musical o componer expresamente para que la puntuación recaiga en el lugar deseado. Si la base sonora es oral, las pausas serán las que marque el narrador. Los efectos sonoros también se pueden usar para puntuar.

Establecer convergencias o divergencias: Se relaciona esta función con el movimiento del deseo y de las expectativas del espectador, en el lenguaje gráfico tendría que ver con la evolución de la pieza, con el clímax o anticlímax.

Por eso un fragmento musical nos conduce a otro y esperamos que la pieza se desenvuelva de una u otra manera.

Separar: El uso del silencio como valor expresivo no es muy común en el grafismo audiovisual debido a la brevedad y la intensidad que se le atribuye. "El silencio no es un vacío neutro, es el resultado de un contraste, el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina" (VILLAFANE & MÍNGUEZ, 2006, pág. 230).

Cualidades espacio-temporales del sonido

El sonido puede acentuar los valores intrínsecos de la imagen en movimiento como son el espacio y el sonido.

Dimensión espacial del sonido: el sonido ayuda a construir el espacio, mediante la banda sonora se consigue un efecto homogeneizador, los elementos pueden atravesar espacios originalmente poco afines sin que ello repercuta en una falta de ubicación.

la música está sujeta a barreras espacio –temporales, pues puede balancear entre el foso y la pantalla sin replantear la realidad diegética o sin llenarla de irrealidad como sucedería con la irrupción de una voz en off. La música permite a los personajes recorrer grandes distancias o largos lapsos de tiempo, como ocurre en los videoclips, en los que sobre una melodía continua el grupo canta una estrofa en el desierto de Atacama y la siguiente a orillas de un lago en Escocia. La música flexibiliza el espacio y el tiempo no sólo comprimiéndolos, sino también permitiendo su dilatación (VILLAFANE & MÍNGUEZ, 2006, pág. 235).

Sincronización: Para poder conseguir esa simbiosis perfecta es necesario trabajar con la imagen y el sonido en paralelo.

La sincronización no solo afecta a la percepción de la imagen y el sonido, obedece a una serie de parámetros psicológicos, físicos.

Ritmo: El ritmo implica un tempo y un esquema de acentos o compases más fuertes o más débiles. Pero el ritmo no es exclusivo de la música "el ritmo es la conjunción de dos componentes básicos – estructura y periodicidad- que se manifiestan en el espacio y en el

tiempo a través de las proporciones entre sus elementos sensibles y la cadencia que determina la alternancia regulada de esos elementos" (VILLAFANE & MÍNGUEZ, 2006, pág. 120). También afecta a la palabra, que viene determinada por la entonación y las pausas, y a la imagen, cuya base estructural son los elementos sensibles y el intervalo. Para realizar la sincronización es necesario tener en cuenta tanto el ritmo musical, con su estructura y periodicidad, como el ritmo de la imagen con la proporción, la escala, el tamaño, el color... La combinación de todos estos ritmos, sumado al movimiento, proporcionan un sinfín de posibilidades.

2.3.4

La retórica como forma expresiva del grafismo

La retórica pertenece a la comunicación, a la persuasión y a la estética y está presente en cada pieza de grafismo audiovisual y se liga tanto a contenido como a expresión. Sistematiza y estudia procedimientos y técnicas de utilización del lenguaje con finalidades persuasivas o estéticas (HERRAÍZ, 2009). Por medio de la desviación de los significados apela a mecanismos relacionados con la emoción.

En el estudio de la retórica visual se rescata el alejamiento de lo "natural" o de la "sinceridad", se aproxima más a la valoración de la riqueza expresiva en la parte de fic-

ción de la información. La publicidad y el grafismo hacen uso de artificios y exageraciones de manera voluntaria. "La retórica en su acepción más ilusionista u quimérica entronca con la fantasía, el sueño o las alucinaciones, representa una realidad imaginada vista con una lente deformadora o de aumento" (HERRAÍZ, 2009, pág. 219).

El uso retórico está presente en situaciones cotidianas, en la manera en como editamos o configuramos lo que queremos decir con la intención de provocar ciertas respuestas en el receptor. Enfatiza, hace relevante, refuerza y enriquece los mensajes.

El diseño gráfico es una disciplina que maneja los signos y sus desvíos "transitan entre un discurso poético y retórico de la imagen, como reunión diversa de signos visuales, como resultado de su fusión e interacción, ya que el signo visual puede convertirse en otro signo en la reconstrucción que elabora el espectador" (BUÑUELOS, JACOB citado por HERRAÍZ, 2009, pág 220).

Retórica general - retorica visual

El discurso retórico tenía tres objetivos principales; *docere* (demostrar), *delectare* (deleitar) y *movere* (conmover).

El *docere* se consigue mediante la narratio y la argumentatio, para compensar la posible falta de interés por el espectador; el *docere* tiene que ir necesariamente acompañado del *delectare* que se encarga de

despertar la simpatía del receptor hacia el objeto del discurso y hacia el orador. “El *docere* en grafismo audiovisual no viene determinado tanto por la argumentación como por la información, algunas estructuras gráficas audiovisuales, como los títulos de crédito, están establecidas precisamente a partir de la dosificación de la información, se sigue un protocolo de aparición de los profesionales de la película, orden que establece precisamente la norma cinematográfica” (HERRÁIZ, 2009, pág. 221).

Por otro lado en la televisión por ejemplo, el grafismo audiovisual mantiene un equilibrio entre persuasión e información. El *movere* contribuiría a la inclinación por la causa defendida, haciendo partícipe al público. En la retórica persuasiva actual hay una clara inclinación por los dos últimos, *delectare* y *movere*, relegando al *docere*. Una especie de Sobrevaloración de lo emocional para con lo racional.

Partes del discurso retórico

Inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio. Las tres primeras se refieren al discurso en sí, y las dos últimas a relaciones posteriores al discurso.

Inventio: Se trata de hallar en la memoria ideas que puedan ser usadas en el discurso; es un proceso de ideación, la búsqueda de argumentos que aporten a la construcción adecuada del mensaje. En esta fase se establecen los contenidos.

Dispositio: busca ordenar la cadena sintagmática de argumentos. Supone la decisión de usar el orden natural del discurso o imponer un orden artificial. Aquí se define la estructura narrativa del discurso.

Elocutio: En términos visuales aquí se plasman en imágenes los resultados de la inventio. Aquí se codifican imágenes en una estructura sígnica acorde. Se configuran los motivos y las alegorías como las llama Panofsky (1979).

Aparecen entonces los giros semánticos; es decir, los tropos y figuras.

Memoria y pronuntiatio: Estas requieren participación del espectador, los discursos en general tienen como objetivo mantenerse en la memoria de los destinatarios y por ello apelan a procedimientos que cuentan con la memoria innata y la artificial.

Gradación del Lenguaje Retórico

Entendiendo que la retórica es un desvío de significados se supone entonces la existencia de una literalidad donde no se den desvíos de ningún tipo, esto correspondería al grado cero. Allí se pueden ubicar por ejemplo los lenguajes científicos donde el objetivo es reducir o eliminar la ambigüedad, los excesos y los artificios. Se intenta construir una univocidad donde el significado de cada palabra que se usa es exactamente el que es convencionalmente conocido. Las señales de tránsito son un ejemplo claro de signos que optan por ese grado.

El lenguaje persuasivo por otro lado tiende a la artificialidad y la exageración. Roland Barthes expone dos estados: imagen denotada e imagen connotada; la primera corresponde al grado cero.

Giro o desvío

En una lectura retórica se cuenta con las expectativas del espectador, se le transmite una información para que imagine lo que va a ocurrir y cuando espera esto, se le presenta algo inesperado. La taxonomía de las operaciones básicas es:

- Adjunción: Se añade uno o varios elementos a la proposición
- Supresión: se quita uno o varios elementos a la proposición
- Sustitución: se elimina un elemento y se sustituye por otro
- Intercambio: se permutan los elementos de la proposición.

Existen varios tipos de desviaciones de significado que se manifiestan en la retórica, a ellas se las reconoce como figuras o tropos. Se les puede clasificar en dos tipos básicos en función a que el elemento que es aludido esté o no presente.

In praesentia (figuras de adición) donde la parte aludida se encuentra representada, In absentia (figuras de sustitución) cuando no se encuentra representada. Además existen puntos intermedios donde estos se entremezclan. Estos tropos y sus gradaciones son conocidos con diferentes nombres entre ellos: Repetición, Elipsis, Metáfora, Hipérbole, Metonimia.

Según Roland Barthes (1986), la retórica publicitaria tiene tres mensajes: El lingüístico, el denotado y el connotado. El lingüístico es el texto como tal, el denotado es aquel que se recibe de la literalidad, se da por la codificación de elementos en el plano expresivo, los elementos que se perciben corresponden a un significado unívoco. Éste es necesario para que exista posterior connotación dado el caso, ya que si no existe denotación la imagen se escaparía. Por último el connotado es cuando estos elementos denotados entran en un nuevo sistema de significación y configuran un contenido.

“La connotación se establece parasitariamente a partir de un código precedente y no puede transmitirse antes de que se haya denotado el significado primario” (ECO, UMBERTO citado por HERRAIZ, 2009, pág 262)

La retórica se encarga de la construcción de ese mensaje connotado por medio de sus operaciones de sentido.

2.4

Análisis Semiótico

2.4.1

Iconografía e Iconología

“Iconografía es una rama de la historia del arte que se ocupa del asunto de contraposición de la forma y las significación de las obras” (PANOFSKY, 1979).

Panofsky primero se aproxima al fenómeno de significación desde un fenómeno cotidiano, y expresa la significación en tres niveles.

La significación fáctica es la primera instancia de la significación, en donde reconocemos las formas visibles de los objetos que tenemos en la experiencia. Luego aparece un segundo nivel de significación, la expresiva. En ella hace falta cierta sensibilidad, se identifica el acontecimiento a que hace referencia la configuración de signos para la experiencia práctica. Ambas pertenecen a un primer nivel, las significaciones primarias o naturales.

Luego una significación secundaria o convencional, ella es inteligible en lugar de sensible y es vehiculada deliberadamente en la acción práctica.

Por tercera y última parte está la significación intrínseca o de contenido, es esencial, mientras que las otras dos son fenoménicas. Ella explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible determina la forma y el acontecimiento.

Tres niveles de significación para las obras de arte:

- **Significación primaria o natural:** se aprehende identificando formas puras, ciertas configuraciones de línea y color, como representaciones de objetos naturales, identificando relaciones mutuas como acontecimientos, y captando cualidades expresivas, como el carácter doliente de una postura o un gesto. El universo de las formas puras reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse universo de los motivos artísticos. Enumerar estos constituye una descripción preiconográfica de la obra de arte. Estas cualidades expresivas pueden bien ser o no intencionadas.

- Significación secundaria o convencional: Se establece una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de ellos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos reconocidos como portadores de significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes y esa combinación de imágenes constituye alegorías. La identificación de imágenes y alegorías se denomina iconografía.
- Significación intrínseca o contenido: Se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, clase social, creencia religiosa o filosófica, en un autor y en una obra. Estos se manifiestan a través de los procedimientos de composición. El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede que difieran de los que deliberadamente intentaba expresar) constituyen el objeto de lo que podemos llamar iconología.

La iconografía implica un método descriptivo e incluso estadístico. Descripción y clasificación de las imágenes, nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos motivos específicos.

“La iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben de ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable.” (PANOFISKY, 1979, pág. 51) La iconología es más un proceso de síntesis y la iconografía uno de análisis.

2.4.2

Signo Icónico y Signo Plástico

El Grupo μ en *El tratado del signo visual* tienen una propuesta teórica para el estudio de los fenómenos visuales, principalmente la significación y la semiótica. De una manera autónoma, reconociendo a la imagen visual como un sistema con una organización interna no dependiente de la Lingüística.

Para este proyecto es importante reconocer dos nociones que estos implantan y son útiles para el análisis. Signo Icónico y Signo Plástico, ellas comunicadas como parte de un todo pero asumiéndose como partes analizables por separado. Nos fijaremos en el Icónico sobre todo para entender como este se relaciona con el Plástico ya que esta segunda noción aporta elementos para interpretación de componentes no figurativos.

2.4.2.1

Signo Icónico

Se plantea una definición trídica del signo: *Significante, Tipo y Referente*.

El *Referente* es particular y es físico; el *Tipo* es una clase y es conceptual y el *Significante* es un conjunto de estímulos visuales que corresponden a un Tipo estable.

El *Tipo* es una representación mental, constituido por un proceso de integración.

Es representable en un triángulo, donde el tipo tiene una función estabilizadora frente al *Referente* y éste una de conformidad frente al *Tipo*, y una relación de reconocimiento del tipo frente al *significante* y este también de conformidad frente al tipo. El *Referente* y el *Significante* actúan en función de conformidad frente al tipo. La relación de entre el *Referente* y el *Significante* es en función de transformaciones.

En resumen, la emisión de signos icónicos puede definirse como la producción, en el canal visual, de simulacros del referente, gracias a transformaciones aplicadas de tal modo que su resultado sea conforme al modelo propuesto por el tipo correspondiente al referente (cotipia). La recepción de signos icónicos identifica un estímulo visual como procedente de un referente que se corresponde con él mediante las transformaciones adecuadas; ambos puede decirse que son correspondientes porque se conforman a un tipo que da cuenta de la organización particular de sus características espaciales. (Grupo μ , 1993, pág. 126)

Los significantes son olvidables, son transitivos. Una experiencia produce un fenómeno, que es el significado este es mayor que el *significante*, el signo lo que logra es una asociación el *significante* con el significado.

Transformaciones y escala de iconicidad.

La transformación es una operación activada en un conjunto de rasgos espaciales de un referente. Estos estímulos producen un *significante* en una relación de cotipia, una modificación en su naturaleza ya sea valor, color, luminancia o en sus relaciones como proporciones, contrastes, orientaciones. Debe mantenerse siempre algo del original en la copia para poder lograr el reconocimiento.

El reconocimiento para el Grupo μ sin embargo es una posibilidad y no una decisión ya que la forma verdadera no existe, lo que hay es una forma que evidencia relaciones visuales con rasgos abstractos del tipo. El grado de socialización de los rasgos del tipo a los que el *significante* debe adecuarse es también factor importante para que el signo sea legible, hablando sobre todo de los signos poco icónicos formalmente.

2.4.2.2

Signo Plástico

Lo plástico como clasificación se refiere a lo no figurativo, dentro de un esquema semiótico se entienden como manifestación sensorial de estímulos que llegan ya sea de objetos naturales o artefactos y que se valen por función de reenvío de lo que no son.

Estos pueden ser examinados desde el punto de vista sintagmas de Forma, de Color y las texturas. Aquí los significados aparecen en las relaciones de las formas más que en las formas mismas, las unidades están estructuradas por el sistema más que por el código. La diferencia entre código y sistema es que este último es un conjunto de valores estructurales en un solo plano.

El sistema de relación semántica ha sido considerado como el resultado del encuentro de los sistemas plásticos con los icónicos, pero se intenta lograr una relación de expresión-contenido con la mayor exactitud plástica posible. Se habla entonces de tres niveles de inversión semántica:

- Semantismoacopeplástico. (sácope tiene que ver con dependencia, algo depende de otro algo para accionar)
- Semantismoacopeiconoplástico. Consiste en la convivencia de lo icónico y lo plástico, cuando coinciden o se cruzan. Los colores pueden ser asociados a al sistema icónico de interpretación dependiendo del modo de interpretación.
- Semantismoextravisual. El signo es difi-

cil de ubicar en una tipología de signos, es la asociación del signo como índice o huella de una idea particular.

La relaciones en los sistemas semióticos son dialécticas: "El sistema del contenido sólo se estabiliza porque es significado por un sistema de expresión en el que las oposiciones son sensibles y éstas sólo son correctamente discriminadas porque tienen funciones en el plano contenido" (Grupo μ , 1993, pág. 177)

a. Textura.

La microfotografía es la textura de una imagen, es la repetición de elementos. En ella actúan dos texturas: elementos repetidos, las figuras, y la ley de repetición de estos, la clasificación se hace de acuerdo a la calidad de los elementos (naturaleza y dimensión) y a la calidad de su repetición.

La textura como significante en tanto al primer textura: los elementos. Se puede percibir como superficie o como conjunto de formas por medio de dos percepciones: integradora para la primera, desintegradora para la segunda.

En cuanto a la repetición, segundo textura identifica a esta como una repetición según una ley perceptible allí aparece la noción de ritmo que siendo cuantificable genera una primera ley.

En tanto significado la textura tiene que ver con la tridimensionalidad ayudando así

se en mínima escala a generar una ilusión. Ella remite a la experiencia táctil por medio de la sinestesia.

Clasificación de las texturas

Esta responde a los elementos de la microfotografía. Se describen bajo tres ángulos: el soporte, la materia y la manera.

Se habla de dos familias de signos texturales: las que hacen intervenir directamente la tercera dimensión (grano) y las que lo hacen indirectamente (máculas)

En el grano el soporte se relaciona con el medio, una pantalla de tv por ejemplo. La materia con la clase de materiales o pigmentos y la forma de reflexión de la luz. La manera son los elementos de control y exploración en patrones y técnicas para lograr texturas.

La mácula es elemento textural cuando aparece sólo en dos dimensiones. El soporte es igual que en el grano pero sin la tridimensionalidad.

b. La Forma

Ella no existe sin textura y color, más para comprenderla conceptualmente se habla de ella en un estado de pureza. Esto consiste en una única forma que se apoya sobre un fondo final.

Los significantes de la forma se llaman formemas: dimensión, posición y orientación.

La posición la tiene toda figura, es relativa y esa relatividad es doble: en relación al fondo y al foco. La relación forma-fondo-foco son las que determinan perceptos posicionales tales como encima de y delante de.

La dimensión también es relativa, también intervienen fondo y foco, algo es pequeño de acuerdo al observador y al tamaño del fondo. Se basa en oposiciones binarias tales como largo/corto, ancho-estrecho, voluminoso-menudo.

La orientación es la combinación de coordenadas polares del vector posición. La figura se orienta en relación al foco y al fondo paradójico.

Los significados de la forma se definen por tres parámetros: posición, dimensión y orientación. Se puede distinguir el semantismo de los

formemas y de las formas. Hay semantismo primario y semantismo secundario, el segundo asumiendo una organización del primero de manera sui generis. El terciario consiste en la organización de las formas simples entre ellas.

El contenido de los formemas

La repulsión está ligada a la posición, es la tensión entre la forma y el límite del fondo, tiene una organización que parte de la oposición central-periférico, central es fuerte y estable, periférico es débil e inestable. La mayor tensión se presenta cuando la forma es tangente al límite del fondo.

La dominancia corresponde a la dimensión, una dimensión amplia es dominante y una pequeña dominada.

El equilibrio se liga a la orientación y se vincula a las nociones psico-fisiológicas regidas por la gravedad. Se define por medio de dos variables, la "potencialidad de movimiento" y la "estabilidad" manifestadas en horizontalidad, verticalidad y diagonalidad. La horizontalidad genera mayor equilibrio con mucha estabilidad y potencialidad de movimiento, la verticalidad tiene equilibrio mínimo al tener mucha potencialidad de movimiento y elevada estabilidad, la diagonalidad es desequilibrante al tener elevada potencialidad de movimiento pero no tener nada de estabilidad.

El contenido de las formas

Se puede establecer de dos maneras, las formas ponen en evidencia a los formemas que las constituyen o esas formas como organización de los formemas.

En primero a identificación de un formema en una forma en el plano del contenido consiste en la exaltación del semantismo propio del formema.

Para el segundo se observa su carácter integrador, el formema que aparece por la forma es un indicio (índice), indica un proceso proyectado en el enunciado.

Las formas en sintagma y su semantismo

Este semantismo terciario tiene dos fuentes: La relación de los formemas entre sí y la relación que las formas principales mantienen entre sí.

Las relaciones entre formemas consisten en una relación de acoplamiento, siendo una forma el producto de tres formemas conviviendo en un mismo fondo. Cada forma tiene un potencial de energía para atraer la mirada determinada por la dimensión y la posición. Si hay dos formas la tensión aumenta. El equilibrio integra hechos aislados en hechos de un rango superior. En toda tensión, las formas conservan su individualidad creando una unidad superior(constelación).

El ritmo es una relación Poliádica y consiste en movilizar la repetición entre tres o más acontecimientos comparables (formas, colores, texturas). En las formas el ritmo es una progresión creciente de volúmenes, en posición son distancias u ordenamiento respecto a un eje y la dirección consiste en alternar las figuras siguiendo una medida regular.

c. El color

Este se puede estructurar en tres cromemas: dominancia, luminancia y saturación. En fisiología se pueden considerar los planteamientos de Young: Todos los colores (a excepción del marrón, el dorado y el plateado) se logran con tres luces y se conoce como la síntesis aditiva, lo que corresponde en el ojo con una sensibilidad a tres colores: rojo, verde y violeta.

Por medio de la tecnología de los pigmentos se presenta la materia como coloreada, produciendo lo que se conoce como síntesis

sis sustractiva, aquí el color de la materia es la suma de radiaciones que no absorbe.

El sistema de Thürlemann se relaciona con la física de los colores por la forma de organización y con la psicología de la sensación cromática por los términos de base, para el Grupo μ funciona bien como esqueleto para hacer posible formulación de conceptos como "oposición", "equilibrio", "cilco" y "antónimo".

En el plano de los significados del color el Grupo μ señala como la psicología social permite el estudio de las asociaciones que generan los colores. Allí mencionan a Wright y Rainwater (Grupo μ , 1993, pág. 213) que mencionan cinco adjetivos: happiness(felicidad), forcefulness(energía), warmth(calor), elegance(elegancia) y showiness(ostentación).

Estos conceptos tienen significados que pueden ser producidos por otros elementos del sistema: las formas, las texturas, el tema icónico, no son exclusivos del dominio cromático. Lo plástico no está codificado a priori, haciendo imposible construir un sistema jerarquizado para el color tal como el de la forma o la textura." Aun admitiendo la hipótesis de un sistema general de los colores (como el de Munsell o Thürlemann) el mensaje instauro su propio sistema local en tal red de oposiciones coloreadas" (Grupo μ , 1993, pág. 218)

Los colores en sintagma y semantismo

Estas reglas no son absolutas ni eternas pero buscan una estabilidad a partir de fundamentos fisiológicos y matemáticos. Se propone entonces una retórica cromática.

Consonancia / disonancia, teoría de Henri Pfeiffer dice que la armonía consonante se logra con dos tonos de la misma tonalidad intermedia, el cual es una media óptica es decir un color "que produce la misma sensación óptica de dos colores extremos sobre un disco giratorio" (Grupo μ , 1993, pág. 221). La armonía disonante, no tiene tendencia común hacia un mismo tercer color; sino que el color medio es un gris neutro.

Johannes Itten habla de siete tipos de contrastes: 1) De color en sí: colores puros, al máximo de luminancia; 2) *Claro-oscuro*: blanco y negro o saturado e insaturado; 3) *Caliente-frío*: el polo frío es el azul-verde y el polo caliente el rojo anaranjado; 4) De *complementarios*: que mezclados generan gris; 5) *Simultáneo*: el ojo llama al complementario 6) *De cualidad*: colores interrumpidos por blanco o negro o mezclados con su complementario; 7) *De cantidad*: por la dimensión de las manchas.

Esas oposiciones hacen que las manipulaciones cromáticas sean sintagmas en potencia al presentar el color y su opuesto al tiempo. Los mecanismos fisiológicos hacen que el organismo reaccione produciendo manifestaciones cromáticas complementarias, como el contraste simultáneo.

El color en sintagma integra tres niveles y debe analizarse en relación con los ejes de estructuración propios a cada nivel: 1) todo color en el plano de la expresión es un punto preciso de cada una de las tres escalas de luminancia, saturación y dominancia. Su manifestación suscita virtualmente toda la gradación posible en cada una de las escalas; 2) En el plano del contenido, toma lugar individualmente en uno o varios de los ejes semánticos disponibles; 3) Todo color entra en una red de relaciones con los otros colores presentes en el enunciado. Algunas crean tensión, otras equilibrio 4) 1), 2) y 3) en conjunto se confrontan con las otras componentes del signo plástico: formas, texturas y después con el signo icónico, reforzando contenidos y a dejando en suspenso otros.

Los significados de cada uno de los componentes del signo plástico como se mencionó ya, pueden ser analizados independientemente más adquieren su significado a partir de sus formas particulares de integración.

3. Modelo Metodológico

3.1

Metodología

El proyecto propone lograr un aporte inicial al análisis de gráficos en movimiento en el contexto local, pretende instalarse cerca de las aristas de la historia y análisis audiovisual.

Intenta indagar a los protagonistas y al contexto, tratando de llenar y hacer un poco más pequeño el marco de subjetividad que produce el estudio de vestigios que se deducen de las imágenes del pasado que menciona Burke (2005); sin negar que en cualquiera de los casos existe el nivel de especulación. Se analiza la imagen como testimonio, no solo de los grandes acontecimientos sino también de los pequeños.

La iconografía de Panofsky sirve entonces como sistema guía de análisis, con ella se busca hacer una identificación y clasificación de motivos, en función de un tipo de construcción alegórica que se relaciona con una función del marco de la obra fílmica (REY, 2009)

Se reconoce como plantea Burke (2005) que el sistema de análisis estructuralista de Panofsky es en exceso logo-centrico ya que da por sentado que las imágenes son una ilustración de las ideas y otorga preeminencia al contenido sobre la forma. Es decir las imágenes no siempre son alegóricas, el orden no es siempre de predominancia figurativa sino estética.

Para ello se complementa con los aportes del Grupo μ respecto al signo plástico.

El método iconográfico tendría que adaptarse también a la hora de estudiar la pintura surrealista, pues artistas como Salvador Dalí (1904-1989) rechazaban la idea misma de seguir un programa coherente, e intentaban, por el contrario, expresar las asociaciones del inconsciente. Podríamos decir que pintores como Whistler, Dalí y Monet (*vid. infra*), se resisten a la interpretación iconográfica. (BURKE, 2005, pág. 52)

Para Burke existen tres posibilidades evidentes: el enfoque del psicoanálisis, el del estructuralismo o la semiótica, y el enfoque (o mejor los enfoques, en plural) de la historia social del arte.

Desde el punto de vista semiótico o estructuralista se intenta desprender a la imagen de la relación con su contexto social para analizar el sistema de signos: su organización interna, su oposición binaria "El enfoque estructuralista tiene que ver también con las asociaciones entre un signo y otro -por ejemplo entre un coche y una muchacha hermosa- creadas en la mente del espectador por medio de la yuxtaposición frecuente de los dos elementos" (BURKE, 2005, pág. 220)

Los estructuralistas caen en el error de creer que el significado de las imágenes es unívoco y que sólo hay un código a descomponer, la debilidad de los post-estructuralistas es precisamente la contraria. Estos últimos realzan el hecho de que el autor o creador de las imágenes por más que lo desee y anhele no tiene el control sobre el significado de las imágenes y de cómo las lee el receptor.

Será fundamental la noción de Análisis descriptivo que propone Lauro Zavala⁶, en la que reconoce que éste a diferencia del análisis instrumental busca “precisar la *naturaleza estética y semiótica* de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película” (ZAVALA, 2010), donde las herramientas principales son la descripción y la micro-descripción; y se considera al objeto de estudio como un universo autónomo. Así entonces este tipo de análisis hace un

estudio sobre los componentes del lenguaje cinematográfico, lo que permitiría distinguir al objeto de cualquier otro en cuanto a los componentes esenciales: Imagen, Sonido, Puesta en escena y Narración; ya sea aplicándose a uno sólo de los componentes, a varios, o a todos; juntos o por separado.

En relación a Panofsky estaremos hablando de pre-iconografía e iconografía, analizando en un universo de los motivos y las alegorías, que como se mencionaba en el marco teórico se entenderán como Elementos expresivos y retórica visual-audiovisual.

Por medio de una ficha que considera la descripción del Existente del Existente se describen los Elementos expresivos de las piezas y posteriormente se ubican los datos allí obtenidos en una tabla general que permita una comparación más rápida, así se perciba solo cuantitativamente.

⁶ Doctor en literatura hispánica. Profesor-Investigador Titular adscrito al Departamento de Educación y Comunicación en la Unidad Xochimilco de la UAM. Propone una tipología de estrategias para el análisis cinematográfico. Para ello lleva a cabo un trabajo de carácter metodológico e historiográfico en el que intenta reconocer la fractura post-clásica del análisis cinematográfico y cartografiar las principales tendencias en el empleo de este tipo de análisis. También hace referencia de las modalidades propuestas por Jose Javier Morzal. Guía para ver y analizar Citizen Kane. 2000, allí análogamente sería llamado “Análisis de componentes”.

Ficha de análisis

1. Datos básicos de la pieza
2. Sinopsis del Documental
3. Descripción elementos expresivos y juego retórico (a nivel plástico y su relación semántica)

- IMAGEN GRÁFICA (colores, texturas, formas)
- TIPOGRAFÍA (relación tipografía – imagen, integración tipográfica, función tipográfica)
- MOVIMIENTO (Movimiento Real, animación, movimiento de cámara)
- SONIDO (Banda sonora, voz, efectos sonoros)

4. Categorización de Tipo y función de la secuencia (se relacionan funciones y modos documentales)

- TIPO DE MARCO (objeto, límite, ventana)
- FUNCIÓN DEL MARCO (visuales, económicas, simbólicas, narrativas, retóricas)

Al observar la tabla con la valoración de elementos expresivos se podrá encontrar patrones y comportamientos singulares que permitirán hacer una selección de características o piezas. Para ingresar específicamente en la construcción de las alegorías. Tratando así de identificar las relaciones del marco con la obra y de los marcos entre ellos mismos.

EVENTO	PREMIO/CATEGORIA	TITULO	DIRECTORES
12ª MUESTRA INTERNACIONAL DOCUMENTAL 2010 Del 25 al 31 de octubre en Bogotá	Selección sección Nacional	Paso a Paso, la salsa en Cali	Alejandro Ulloa, Antonio Dorado
		La primera piedra	Oscar Campo, Carmen Murillo, Yizeth Bonilla
		Versalles, los pasos perdidos	Jhoan García, Luis Hernández
11ª MUESTRA INTERNACIONAL DOCUMENTAL 2009 Del 28 de septiembre al 2 de octubre en Bogotá	Selección sección Nacional	Migración	Marcela Gómez
Muestra Internacional Documental 2006	Seleccionados para la muestra	Informe 07:00 PM	Magda Hernández
		Viaje De Tambores	Santiago Lozano
		Ciudad sin limite	Diego Lozada
7ª MUESTRA INTERNACIONAL DOCUMENTAL 2005 Ministerio de Cultura	Seleccionados para la muestra	Corte Americano	Jahiber Muñoz - Andrea Arboleda - Luis Hernández
		El cielo anticipado	Sofia Oggioni - Carlos Duarte - Diana Gutiérrez
		Skoolz. Exe versión 1.1	Sofia Suarez - Beatriz Libreros
		Mujeres de Aguante	Gloria Rodriguez - Sandra Milena Caicedo - Ana Milena Sanchez Juan Paulo Galeano
		Los Hijos de la Bestia	Sofia Oggioni - Oscar Ruiz
		Silo-vé, un niño	Santiago Lozano
		Tv o la morada de mis imágenes	Diana Giraldo
VI MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL 2004 Organiza: Ministerio de Cultura	Seleccionados para la muestra	La gracia de caer	Claudia Pedraza - Karolina Ramírez
		Entre sol y asfalta	Claudia Pedraza
V MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL 2003	Seleccionado para la muestra	En el camino dejé..	Andres Laguna-Karolina Vidal-Ana Ma. Díaz
		Un nombre para desplazado	Juan David Velásquez - Angela Osorio
		Por la calle vienen mis demonios	Santiago Lozano - Carlos Manuel Hoyos
IV MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL 2002	Seleccionadas para la muestra	Los Areneros	Oscar Campo
		No hay País	Gerylee Polanco
III MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL 2001	Seleccionadas para la muestra	La Ciudad de los Fanáticos	Harold Pardey - Juan Paulo Galeano - Andres Blanco
		La Toma de la Desesperanza	Victoria Marín - Andres Restrepo
		La Marcha de Ladrillo	Mauricio Vergara
		Exodo, las Voces	Monica Bravo - Alvaro Girón
		Manual inconcluso para el silencio	María Fernanda Luna-Andres Santacruz
		Fracción Vital	Carolina Navas - Leonardo Villegas
		Informe sobre un mundo ciego	Oscar Campo
II MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL 2000	Seleccionado para representar a Colombia	Tiempo de miedo	Oscar Campo
		Interprete de la Muerte. Un retrato de Yolanda Sarmiento	Victoria Valencia - Ma. Isabel Ospina
		Estanislao Zuleta. Biografía de un pensador	Antonio Dorado
		Legalización	Vivian Unas - Oscar Adrian Arango
I MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DOCUMENTAL 1999	Seleccionado para representar a Colombia	Proyecto del Diablo	Oscar Campo
		Piel de Gallina	Carlos Espinosa - Monica Arroyabe
		Tiempos de Guerra	Antonio Dorado
		Fernell Franco, escritura de luces y sombras	Oscar Campo

Tabla 6. El archivo se compone de 36 documentales que han participado de la Muestra Internacional documental, muestra que reúne tanto obras nacionales como internacionales.

La muestra se viene llevando a cabo desde el año 1999, y responde a la necesidad de escuchar el conflicto colombiano, “ha visto nacer una población ávida de contar sus historias y de aprender para construir y así progresar. En Colombia, al igual que en otros países del mundo, el conflicto otorga un valor histórico esencial a los contenidos documentales.”

La Muestra Internacional Documental se concentra en tres facetas importantes del género documental: lo académico (estudiantes, profesores y directores de instituciones educativas), el campo audiovisual (documentalistas, profesionales del campo audiovisual y organizaciones profesionales) e instituciones (estatales, privadas y televisiones).

La selección de estas piezas se justifica en que han obtenido reconocimiento a nivel nacional, lo que permite tener una guía de piezas elaboradas y que han sido ponderantes en cuanto su contenido y forma.

3.2 Construcción de la Matriz de análisis

En esta matriz se ubican todos los elementos expresivos rescatados de las fichas de cada documental (las filas en gris son documentales que no fueron conseguidos para el archivo dado que el mismo director dice no haber encontrado copia de ellos) Además de la presencia del elemento, se le da una valoración que indica el nivel de complejidad que dicho elemento tiene para con los títulos. Cabe señalar que esas complejidad esta basadas en la relaciones con ellos mismos.

Análisis de las Piezas

Selección de Piezas para Análisis Iconográfico

La ficha primaria que se puede encontrar en los adjuntos del documento considera la descripción de los motivos, enumeración y descripción de relaciones de formas, colores texturas, sonidos, espacios, tipografías y demás elementos expresivos.

Y el análisis siguiente hace un énfasis en la construcción de alegorías y el uso de todos los elementos anteriores en función de cumplir su papel como marco de la obra fílmica.

Primero se hace una breve consideración respecto al modo documental y a los conceptos o temas representados en cada documental seleccionado y luego bajo el análisis del marco, se plantean su categorización, extendiendo la observación de elementos expresivos en función de estos, destacando figuras y tropos recurrentes, características y relación del marco y el contenido.

Se propone al marco como elemento contenedor de signos plásticos e icónicos por ende por dentro de él se desarrollan los procesos de pre-iconografía e iconografía.

El primer proceso, pre-iconográfico es desarrollado en el total de piezas del archivo. Y el segundo se aplica a nueve piezas que ponen de relieve características relevantes y representativas para el periodo de tiempo en general. En ellas se condensa lo que sucede en el resto de la muestra.

Las obras seleccionadas, dadas las características específicas del uso de sus elementos expresivos han sido de la menos reciente a la más reciente respecto a su participación en la muestra documental Internacional:

Piel de Gallina (1999), El Proyecto del diablo(2000), La ciudad de los Fanáticos (2001), Un nombre para desplazado (2003), Tv o la morada de mis imágenes (2005), Los Hijos de la Bestia (2005), Skoolz.exe versión 1.1 (2005), Migración (2009), La primera Piedra (2010).

De esta selección se puede en primer lugar comentar su ubicación cronológica respecto a sus características de producción y emisión.

	Tipo de Marco			Espacio			Tiempo							Movimiento		Imagen		Tipografía				Sonido				
	Marco Objeto	Marco Límite	Marco Ventana	Bidimensional	Tridimensional	Polidimensional	Plano continuo	Sumario	Elipsis	Frame stop, Slow Motion	Variable	Invertido	Repetido	Real	Animación	Cámara	Representación	Simbolismo	Abstracción	Informativa	Identificativa	Persuasiva	Conceptualización	Voz	Banda Sonora	Efectos
Paso a Paso, la salsa en Cali			●	M			●							A	B		A			M	M	M	A	A	A	M
La primera piedra		●		M				●	●					A	B		A	M		M	B	M	M	A	A	M
Versalles, los pasos perdidos			●	M					●					A			A			M	B	B	B	A		M
Migración			●	M				●	●					A			A			A	B	B	B	A	M	A
Informe 07:00 PM			●	M				●	●					A	B		A			A	M	M	A			A
Viaje De Tambores			●	M	B				●					A	B		A			M	B	M	M			A
Ciudad sin limite																										
Corte Americano		●		M					●					A			A	M		M	A	M	A	A	A	M
El cielo anticipado			●	M					●					A			A	M		M	M	B	B	A	M	M
Skoolz. Exe versión 1.1			●	A	B				●	●	●	●		A	A	A	A	A	M	B	A	A	A	A		A
Mujeres de Aguante		●	●	M					●					A			A			M	M	B	B	A		A
Los Hijos de la Bestia	●	●		M			●							A			A			A	B	B	B	A		A
Silo-vé, un niño			●	M					●					A			A			M	B	B	B		M	M
Tv o la morada de mis imágenes			●	M	M				●	●				M	A	A	A	A	A	M	B	M	B	A		A
La gracia de caer	●								●					A			A			B				M	M	B
Entre sol y asfalta																										
En el camino dejé..		●		M					●	●				M		A	A		M	A	B	B		A		A
Un nombre para desplazado		●	●						●	●			●	M		A	A	M	M	M	A	A	M	A	A	A
Por la calle vienen mis demonios																										
Los Areneros	●			M					●					A			A			M	M	B	B	A	M	M
No hay País																										
La Ciudad de los Fanáticos		●		M			●							A			A			B	A	A	A	A	A	
La Toma de la Desesperanza		●		M					●					A			A			M	B	B		A		M
La Marcha de Ladrillo	●								●					A			A			M	B	B		M	M	B
Exodo, las Voces	●	●							●					A			A			A	B	B	B	A		M
Manual inconcluso para el silencio			●				●						●	A			A			A	B	B	M	A	M	A
Fracción Vital			●					●		●				A		M	A	A	M	M	B	B	B	A	M	
Informe sobre un mundo ciego																										
Tiempo de miedo																										
Interprete de la Muerte		●	●	M					●					A			A			M	B	M	M			M
Estanislao Zuleta. Biografía de un pensador	●						●							A			A			M	B	B	B		M	
Legalización		●	●						●					A			A			M	B	M	A	A		A
Proyecto del Diablo			●	M			●							A			A	M		M	B	B	B		M	
Piel de Gallina			●	M	M		●								A	M	M	M	M	M	B	A	B		A	M
Tiempos de Guerra	●			M		M											A			M	M	B	B		M	B
Fernell Franco, escritura de luces y sombras		●		M			●							A			A			M	B	B	B	A	M	B

ALTO: A MEDIO: M BAJO: B

Tabla 7. Análisis preiconográfico y de tipologías de Títulos de la muestra total de documentales, información extraída de la descripción del Existente de existente ó descripción preiconográfica. Ver Anexos

Piel de gallina (1999), y El Proyecto del diablo (2000) pertenecen al periodo de Rostros y Rastros; que finalizó en el año 2000, estas obras son una coproducción entre Uvtv y el ministerio de Cultura, antes llamado Colcultura (AGUILERA & POLANCO, 2009, pág. 44)

La ciudad de los Fanáticos (2001) y Un nombre para desplazado (2003), pertenecen al programa *Vidas Cruzadas*. Este programa junto a *Tres dimensiones* conservan una estrecha relación con *Rostros y Rastros* tras la salida de este de la parrilla de programación. "presentan continuidad respecto de las lógicas de producción y de personas vinculadas a la realización de las obras (estudiantes, egresados y docentes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle)" (AGUILERA & POLANCO, 2009, pág. 47) *Tres dimensiones* documentales de 8 minutos y *Vidas Cruzadas* con una duración de 24 minutos eran coproducción de Uvtv e INRAVISION y eran transmitidos por Señal Colombia y el Canal Universitario.

Tv o la morada de mis imágenes (2005), es un trabajo de Grado al igual que Migración (2009). Y La primera Piedra (2010) pertenece al programa *Región Mundo*, una serie de documentales que fueron presentados por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en convocatoria para Señal Colombia.

Piel de Gallina (1999)

Este documental junto con Legalización C27 H46 O, son considerados ensayos experimentales, ellos exploran tanto con el cine directo como con el cine de montaje. Plantea un bricolaje de documental, experimental y ficción como menciona Oscar Campo en entrevista realizada por José Urbano (2008)

Gutiérrez y Aguilera (2002) son citados por Sandra Patiño (2009:165) refiriéndose a este documental "...estriba en la pretensión de remover conceptos como el desarrollo y el de tecno-lógica. Su tratado espontaneo sobre los riesgos que supone el concepto de evolución humana, y de sus hijas predilectas, la racionalidad y el progreso, constituye un ensayo documental que reprocha la macrológica mercantil de nuestra cultura y su relación de explotación con la naturaleza. Soportando su argumentación en el pilar temático de la producción inhumanizada de la industria de los pollos"

El marco

En esta obra el marco primero que todo cumple con función de empaquetado, en la secuencia inicial presenta los créditos principales y el título, y en los créditos finales un empaquetado básico que correspondería a la tipología Marco objeto, ya que busca presentar los datos para reconocer autorías y para permitir la distribución.

Ahora si se observa la secuencia inicial de títulos podemos encontrar que esta secuencia está cargada de algo más que solo empaquetar, sobre todo teniendo en cuenta que como se mencionaba antes el documental propone un texto de ensayo experimental.

La secuencia de título más que un espacio limitante parece un espacio que quiere introducir a una estética, un marco ventana, que busca que el espectador empiece a experimentar el discurso por medio de imagen en un nivel de representación de Iconicidad media: Animación, que estará presente durante todo el documental. Esta secuencia hace un uso mínimo del "stop motion" y presenta una especie de alegoría a la destrucción o aniquilación. En ella se observa a una figura humana disparando contra una figura diferente a su especie.

Recursos como la mano que señala a los personajes de la otra especie y van a ser aniquilados se encuentran tanto en esta secuencia de títulos como en el interior de la obra, y se hace uso de ellos de la misma manera: como indicador de especie que esta por ser aniquilada.

Las tipografías responden sobre todo a un aspecto técnico, las posibilidades que daba el generador de caracteres de la máquina para hacer el montaje en los estudios de UVTV. Más se nota cierta intención de hacer uso de tipografía animada con el uso de

transiciones predeterminadas del equipo de edición.

El proyecto del diablo (2000)

Este documental explora narrativa y estéticamente la elaboración del discurso. El guión parte de entrevistas realizadas al protagonista "La Larva" que posteriormente y con intervención del mismo protagonista se convierte en un monólogo. Se interesa en lo subjetivo y metafórico de la percepción del mundo por parte de un personaje inscribiéndose en una especie de ensayo documental.

" Yo por ejemplo, en el trabajo que hago con La Larva –el protagonista-, con mi amigo, ya ahí me interesa es como otra cosa. Me interesa él en tanto un personaje que lo vemos como parte de una dinámica cultural. Yo lo veía un poco como un personaje faustico, como el Fausto, no el de Goethe sino los anteriores(...)entonces lo que hice fue sobreponer a la historia de vida de él, el mito de Fausto y al mismo tiempo una reflexión sobre este tiempo que nos tocó"

El marco

Aquí la presencia del marco como objeto que envuelve es notoria de una particular manera, puesto que el marco se puede usar independientemente para presentar al documental.

Podría funcionar como una especie de tea-

ser ya que desarrolla una síntesis conceptual del contenido del documental y por medio de elementos plásticos significativos tales como la fotografía en blanco y negro; propia de periódicos que presentan historias sobre marginalidades y muertes de maneras mórbidas. Se instaura un marco ventana que introduce y que por sí mismo los aspectos fundamentales del documental. Presenta parámetros estéticos presentes durante toda la obra.

Es la representación de un personaje que se queda atrapado en una fotografía que flota sobre la descomposición y se relaciona directamente con un acontecimiento noticioso de la ciudad.

La ciudad de los Fanáticos (2001)

Este hace parte de la serie de documentales *Vidas Cruzadas*. En la serie se buscaba presentar espacios urbanos y rurales por medio de personajes protagonistas.

En este caso el personaje se encuentra por “fuera de campo” es decir su presencia no estaba en el encuadre mismo ni en la voz que guía la narración, pero su presencia se hace evidente hacia el final del documental, donde aparece en campo con la camiseta del equipo de fútbol puesta y caminando por las calles. Su texto media entonces entre lo expositivo testimonial y lo performativo. Ya que por medio de su

inmersión y presencia encadena el resto de testimonios.

El marco.

Aquí se puede considerar que existe un doble marco, mas este doble marco para este caso se percibe integrado en uno solo hasta cierto punto.

La serie *Vidas Cruzadas* posee un cabezote que cumple una función sobre todo identificativa dentro de la parrilla de programación tanto en el canal universitario como en Señal Colombia. En el de manera general se presentan algunos conceptos anclados por medio de texto tipográfico que representan los valores y objetivos del programa tales como: democracia, participación, territorio, civismo, ideologías, culturas entre otros.

El doble marco se concibe dado que la serie de documentales además de tener un cabezote, tiene un formato introductorio que enmarca a la obra, no tanto para empaquetarla sino para limitarla.

Este marco límite se aplica para éste y para otros documentales de esta serie, y presenta a uno de los docentes e investigadores de la Universidad del Valle, haciendo una corta reflexión sobre el documental que está por iniciar. Estos comentarios adquieren un carácter de marco límite, puesto que buscan diferenciar el mundo real de la representación pero sin llegar al punto de introducir en el discurso textual y estético.

Se perciben como integrados ya que aunque el marco general pertenece a la serie, en el momento de rodaje de la secuencia de introducción y comentarios del analista se usan elementos que pertenecen al marco particular del documental. Es decir se hace una integración, para este caso el título del documental y sus respectivas características tipográficas y animadas se puede observar en las pantallas de los monitores del estudio que se ubican detrás del analista, antes y durante la actuación de éste.

Un nombre para desplazado (2003)

En este documental se hace una denuncia a la actualidad del país. La noticia además de haber sido titular de periódicos y noticieros, se presenta por medio de este documental como una investigación y denuncia sobre el acontecimiento en varias de sus etapas.

Se da predominancia a lo expositivo, más el uso de "coros" o voces prestadas de noticieros radiales y televisivos, también relacionado con lo testimonial expositivo, encadenan el discurso.

En este documental se intenta llegar con una narrativa que el espectador común comprende de manera rápida y clara. Como se mencionaba en el documento de la escuela de Comunicación social respecto a la relación con los espectadores y toman-

do palabras de Paul Valery "hay obras que parecen creadas por su público, cuyas expectativas satisfacen y que por ellos casi están determinadas por el conocimiento de estas"

El marco

El marco tiene características tanto de ventana como de límite, más se puede indicar una predominancia de límite. La secuencia de título propone una frontera para con el acontecimiento noticioso. Precisamente el uso de fotografías y titulares de periódico y de secuencias y voces extraídas de noticieros de televisión y radio provocan una sensación de transición y límite.

Se están presentando las noticias, sí pero no como un titular, una foto o una nota periodística. Se está construyendo por medio de la representación documental un espacio que contrasta e indaga detalles del acontecimiento a partir de los otros medios y de los protagonistas.

El nivel de conciencia y manejo de tipografías, textura, grano, escala y saturaciones, y movimientos de cámara denota un proceso de observación de medios y fuentes para construir un discurso.

Tv o la morada de mis imágenes (2005)

El carácter de este documental es performativo, no es biográfico pero está marcado completamente por la particularidad afectiva del director.

“Es un modo alternativo que se alberga en el modo reflexivo, insiste en mostrar las dimensiones de la experiencia para el documentalista, y su respuesta afectiva a la realidad. La presencia del documentalista en el filme y su personalidad guían toda la percepción de la narración. Hay una fusión entre la historia y su autobiografía. Es una construcción subjetiva de mundos personales” WEINRICHTER citado por PATIÑO, 2009, Pág.162)

Explora su memoria y se toma como representante de una generación o por lo menos de un grupo social, mientras comenta diversos acontecimientos tanto personales como nacionales e históricos, desde la perspectiva de estos como construcción de la memoria a partir de los medios y principalmente de la televisión.

Este ensayo documental es el trabajo de grado de la directora.

El marco

Los elementos expresivos presentes aquí logran que el marco sea percibido como ventana. Desde el primer fotograma un ambiente difuso determina lo que se ve, el uso de imágenes de video en un alto des-

enfoque, con filtros y con rápidos cambios de brillo, contraste y opacidad hacen que estas sean comprendidas más como un elemento abstracto relacionado propiamente con el video pero relacionada directamente con la relación contenido-vacío, luz-oscuridad y con el proceso de reconocimiento de imágenes, de alguna manera activación de la memoria.

Los signos plásticos tales como la textura y la relación de colores plantean un ambiente difuso y aportan también al reconocimiento de propiedades de los signos icónicos de los que se habla. Las texturas invocan las pantallas de los televisores análogos, las barras de colores del “mil ciclos” también y agregan significados o conceptos tales como falta de información, espacio posibilitante.

Esta secuencia presenta a uno de los protagonistas, la televisión, por medio de la imagen y al otro, la directora, por medio del sonido.

Su carácter de ventana se ve definido sobre todo por el hecho de que usa la abstracción de imagen y los efectos sonoros para introducir en un mundo estético, en un tipo específico de narración introduciendo al espectador a las convenciones que se establecen para comprender el texto.

Los Hijos de la Bestia (2005)

Este documental conjuga características expositivas y experimentales, logra retrato a la urbe. Sobre todo en los aspectos que relacionan a los humanos como “animales” habitantes de ella.

Las homologías entre humanos y animales resaltan las pulsiones básicas, y los comportamientos violentos de la marginalidad de la ciudad.

Por medio de actores se mantiene la linealidad del relato haciéndolos pasar por todas las situaciones rutinarias de la marginalidad en la urbe.

El marco

La secuencia de Título inicial como marco objeto ya que solo presenta el título de la obra por medio de una tipografía básica. Esto precedido únicamente por un texto literario refiriéndose a la relación salvaje de hombres y ciudades que no alcanza a provocar ni una inmersión al contenido, ni una delimitación.

Los créditos finales por otra parte presentan una particularidad con respecto a todos los demás documentales revisados, en estos los actores se presentan ellos mismos e indican información personal de ellos; en qué lugar viven. Con esto se percibe predominantemente un marco límite. Esta presentación instaaura una contrastación muy evidente, un dentro y un fuera de la obra, un mundo real y un mundo imaginario.

Skoolz.exe versión 1.1 (2005)

Este documental tiene la modalidad expositiva matizada también por el encadenamiento de testimonios, es decir la submodalidad testimonial expositiva.

Estéticamente tiene una propuesta bastante particular que conjuga dos fases de rodaje. El primer rodaje regular con el que se capturan los acontecimientos y los testimonios. Y una segunda instancia de rodaje que responde a la construcción del montaje.

El montaje y el contenido están ligados conceptualmente el primero logra que los contenidos se dinamicen de una manera que no lograría con un montaje tradicional. Podría decirse que el criterio formal es parte del contenido y lo potencia la pieza.

El uso de multi-ventanas que no son sincrónicas al sonido no se convierte en problema para la lectura, es más aporta una lectura que enfatiza los componentes de comunicación no verbal presentes en las imágenes. Los gestos y las posiciones de los personajes aportan los signos que se perciben.

El marco

Este marco se integra al cabezote del programa en movimiento con un pequeño detalle en los últimos fotogramas del cabezote. Allí el puntero propio del mouse aparece relacionando inmediatamente el documental con el mundo tecnológico y digital.

A continuación se despliegan una cantidad de signos icónicos y plásticos que sumergen estéticamente la conciencia al mundo de las interfaces digitales.

Esta secuencia además se hace de introducción narrativa guiada por una voz, presenta como desde allí en adelante se presentara convencionalmente el documental. La multi-venta, la escritura digital y el aporte que hace el segundo montaje en tanto a registro de información plástica tal como las texturas de las pantallas, los brillos y movimientos de cámara, generan un mundo de representación al que el espectador se sumerge. Logrando que la atención se mantenga dada la forma persuasiva.

Este tipo de montaje muy relacionable al trabajo del VJ (Videojokey) intentando capturar una experiencia en vivo.

El Título tipográfico como tal responde a una especie de observación detallada del entorno, instauro una pausa que sujeta al observador y representa al lenguaje del que se habla como tal.

Este marco entonces se puede considerar de carácter limitante pero sobre todo ventana. Por medio de algunos signos logra introducir al espectador en un mundo imaginario, que complementa con su experiencia.

Migración (2009)

Aquí de nuevo aparece la submodalidad performativa, es la individualidad emocional y afectiva del documentalista la que guía el discurso. En este caso a partir de su experiencia y por medio de recursos *home movie* se aborda la situación de emigración de la clase media colombiana hacia los Estados Unidos.

Por medio de voces prestadas, testimonios, grabación de llamadas telefónicas y emisiones de radio y la televisión se completa el panorama, contraponiendo los sueños de los que se van buscando un futuro mejor y como los americanos pueden reaccionar negativamente ante esta situación.

El marco

Desde el primer fotograma se empieza la experimentación estética que busca introducir en el código propio. En este caso los elementos expresivos no son abstractos, pero si tienen un carácter particular: son imágenes de video de capturas de momentos familiares.

El video familiar como dispositivo hace que se abra una ventana, esta secuencia entonces se convierte en un marco ventana que permite desde esa singularidad abrir una generalidad que seguramente está presente en el bagaje cultural de los espectadores. La emigración es un tema bastan-

te común en este país y que con similares condiciones atañe a una extensa parte de la población.

Las tipografías tienen una funcionalidad sobre todo comunicativa, buscan ser legibles y no llamar demasiado la atención.

La primera Piedra (2010)

Predominantemente reflexivo usa dos acontecimientos durante ese año para componer una reflexión sobre la autonomía universitaria: enfrentamientos 3 de abril en la universidad y llegada de la minga indígena en octubre.

Dentro de lo reflexivo es también muy personal, performativo como ya se mencionó anteriormente. Desde la subjetividad se exhibe el discurso.

La voz que narra se dirige directa e intensamente al espectador provocando que este se cuestione antes de que la voz prosiga su guía, además evidencia todo el proceso de selección de datos y las razones para usarlos, todo el proceso de creación.

Se presentan testimonios encadenados, notas de noticieros, e imágenes rodadas en los espacios de la universidad para apoyar la narración, fotografías de la gran cantidad de manifestaciones gráficas en las paredes, techos y pisos del campus.

El marco

La secuencia de título al igual que el resto del documental tiene como principal protagonista la voz. Ella es intensa y aguda; esto en términos de relevancia y precisión. También es anónima, ella consigue ubicar a este marco como límite.

Dado que la reflexión sobre lo que se hace, como se hace y donde, incrementa el valor diferencial entre el dentro y el fuera de la obra. Convierte al documental en una representación tan evidente que deja la posibilidad de pensar que todo lo que allí se dice puede estar fuera de la realidad y que puede ser compuesto de la manera que se desee.

La banda sonora intensifica la sensación dramática que ubica al espectador en una tensión conceptual, intentando entender el porqué de cada cosa que se plantea.

La tipografía resalta el concepto de escritura y creación, y la fotografía la interiorización. Las imágenes sobre todo sintetizan cuestiones que se comentan, pero también explicitan las subjetividades de quienes observan los acontecimientos.

Conclusiones

Para Endika Rey (2009) aunque el en mundo cinematográfico puedan existir más elementos que se dediquen a la delimitación de la película. Los títulos de iniciales y de crédito se corresponden homológicamente al marco en la pintura. Luego entonces se habla de la historia de las manifestaciones visuales siendo el Cine una fase posterior de la pintura; la incorporación de movimiento a esta. Aquí se asume dicha homologación como principio estructurante para la comprensión de este tipo de lenguaje.

A partir de la noción de “islas imaginarias” y con la identificación de las tipologías y funciones de estas secuencias. El proceso de descripción de elementos expresivos para completar la preiconografía presupuso la identificación de pequeños rasgos de significaciones plásticas y relaciones entre las formas en función de la construcción de los signos que interactúan en las composiciones con ciertos movimientos en ciertos espacios.

Para alcanzar las conclusiones del análisis de las piezas en el periodo 1999 – 2010, se procede a la categorización de los aspectos que el análisis iconográfico indica. En primera instancia la identificación general de los elementos expresivos, no solamente de forma cuantitativa como en las celdas de la tabla de análisis de elementos expresivos, sino también desde la interpretación de dichos datos en este primer nivel.

En segunda instancia se realiza la interpretación de las fichas generales y los documentales seleccionados por sus singularidades en el nivel de construcciones alegóricas y definición de significados y delimitación de tipología.

Aspectos preiconográficos

El componente tridimensional de las secuencias de crédito es poco explorado, se da prelación al espacio propuesto por la imagen gráfica tipo representacional: el video y la fotografía; con contadas excepciones se percibe una propuesta que tome este factor como significativo. Se pueden mencionar únicamente la sensación de flotabilidad que tiene el título de documental *Viaje de tambores*, el movimiento de cámara en la secuencia inicial de *Tv o la morada de mis imágenes*, la construcción de un espacio con figuras en papel y muñecos de acción

de *Piel de gallina* y el chroma key que desplaza al “Loco Guerra” hacia el cielo mientras existe una imagen de video de fondo con características de perspectiva muy diferentes.

El recurso temporal más usado es la Elipsis, aunque en *Skoolz* se alcanza a percibir tiempos variables, frame stop y slow motion además de algunas secuencias en orden cronológico inverso. En *Un nombre para un Desplazado*, se repiten paneos y detalles sobre las fotos de los periódicos y los titulares y en *Manual inconcluso para el silencio* se usa una secuencia con tiempo repetido que se des-satura.

La mayoría de los movimientos en los títulos son solo aquellos de capturas de video a objetos vivos o cinéticos. Algunas tipografías adquieren la propiedad de animación de manera muy básica; entre ellas la simulación de escritura de *La primera piedra*, la luz titilante del título de *Informe 7 pm* y de *Paso a Paso la Salsa en Cali*, La máscara que descubre el título en *Viaje de Tambores*.

En los casos *Skoolz* y *Tv o la morada de mis imágenes* existe la sensación de textos animados pero ellos han sido creados mediante un segundo rodaje: se han puesto pantallas de televisores o de computadores y de allí se han registrado los movimientos.

La gran mayoría de las secuencias usan la imagen gráfica en un alto grado de iconicidad con algunas excepciones. En *Skoolz*

hay manejo de símbolos y abstracciones propias del mundo digital y de las interfaces de ordenadores: Iconos de carpetas y navegación, texturas de pantalla, brillos, desplazamiento de ventanas.

En *Un nombre para desplazado* se da el uso de texturas de periódico, rasgos formales tipográficos propios de los periódicos, grano fotográfico estallado. Al igual que en *El proyecto del diablo* donde el color y el punto hace identificar las fotografías sobre el agua como recortes que se relacionan con los periódicos.

Para algunos como *Corte americano*, *El cielo anticipado*, *La primera piedra*, el uso de símbolos es bastante más contextual. Grafitis, imágenes religiosas señales de tránsito, pinturas, carteles en paredes y pisos hacen parte de estos recursos.

Solamente en *Skoolz*, *Tv o la morada de mis imágenes*, *Piel de gallina* Y *Un nombre para desplazado*, se puede hablar de un nivel de abstracción. Aquí las texturas de pantalla, los efectos de destellos de luces, los granos de fotografía de periódico y los personajes animados antropomorfos y su sangre, incorporan este aspecto de manera bastante consciente.

La tipografía tiene valoraciones diferenciadas. En términos generales las características formales persuasivas son desarrolladas solo en aquellos documentales que también proponen un modo narrativo salido del tradicional expositivo.

Funciones persuasivas y de conceptualización se observan sobre todo en los que tienen carácter performativo, con excepción de *Un nombre para desplazado* que aún siendo predominantemente expositivo tiene una complejidad referente a la tipografía en términos conceptuales.

La voz es bastante usada, tanto de manera expositiva, como en la submodalidad que menciona Patiño (2009, pág. 157) expositiva testimonial.

La banda sonora tiene alta incidencia en algunos como *Paso a paso la Salsa en Cali*, *La primera piedra*, *Corte americano*, *Un nombre para desplazado*, *La ciudad de los Fanáticos* y *Piel de Gallina* remarcando y potenciando las sensaciones y los estados mentales. Sobre todo unificando y enlazando el flujo de imágenes.

Los efectos sonoros son más elaborados sobre todo en los documentales del programa *En movimiento*, esto siendo evidencia sobre todo con un proceso de transición tecnológica, la llegada de equipos para edición Emac y software como Protools en el 2004.

Para finalizar este primer bloque de conclusiones se puede remarcar que hasta el año 2003 los procesos de edición se llevaban a cabo en los estudios de UVTV, estos tenían la particularidad de que la edición se debía hacer de manera bastante apresurada, lo que puede explicar que hasta esa fecha la tipografía, la banda sonora y los efectos sonoros no fueran demasiado elaborados: Para cada 6 minutos de documental se daba un día de edición en el estudio; para agilizar el proceso, en caso de que hubiese mucho material rodado, se hacía una pre-edición en una maquina ubicada en la Escuela de Comunicación social Conocida como: Comodore amiga 2000.

En el presente proyecto documentales como *Estanislao Zuleta*, *Biografía de un Pensador*, *Exodo las voces* ó *Los Areneros*. El uso de una tipografía sin mayor intención conceptual o persuasiva y el uso del marco sobre todo como marco objeto es evidencia de ello.

Aspectos Iconográficos

Los programas *Rostros y rastros*, *Vidas Cruzadas*, *Tres dimensiones*, *En movimiento*, y *Región Mundo* tiene características temáticas, discursivas y de procesos de producción diferentes.

Tres dimensiones destaca porque en una misma emisión del programa se transmitían 3 documentales referentes a un mismo concepto, desarrollado por diferentes documentalistas. Ellos con una duración de entre seis y siete minutos cada uno. En la selección de este proyecto se ubica allí únicamente *Fracción vital*

En *Vidas cruzadas*, la duración es de 24 minutos aproximadamente y tenían como eje temático cuestiones que tocaran tanto lo urbano como lo rural. Además se exigía como requisito, que siempre se tuviera una especie de protagonista o personaje central.

En movimiento y *Región mundo*, posteriores al 2003, se da el uso de nuevos sistemas digitales y software de edición como FinaCut y Protools. *Región Mundo* eran producciones de la Escuela que se presentaban a convocatoria para ser transmitidas por Señal Colombia.

Como se mencionaba, los tiempos de edición hasta el año 2003 eran muy cortos, debido a que muchos procesos dependían del tiempo mismo en el estudio, además que la velocidad de los procesos por las mismas tecnologías eran bastante más dispendiosos.

Luego del 2003 las dinámicas para el proceso de montaje y edición cambiaron. Ahora además de que contar con más tiempo, también existe la posibilidad de integrar a la mesa de trabajo archivos procesados en otras aplicaciones como photoshop, de manera rápida y con criterios estéticos algo más elaborados en términos digitales.

Teniendo en cuenta esta información ahora se hablara de las características retóricas y alegóricas de estas secuencias de títulos.

La década de los noventa como menciona la Cinemateca distrital (2003) y también Arbeláez (2003) se caracterizó en un principio la calidad expositiva de los documentales, que posteriormente fue modi-

ficándose hacia submodalidades performativa y testimonial expositiva. Pero además de ellos Así como lo dice Oscar Campo en la entrevista a Urbano en el 2008, la Escuela de Comunicación Social en la Universidad del Valle está mucho más cerca al Ensayo documental que a otros modos.

Las secuencias de Títulos iniciales sobre todo, y por ejemplo en el caso de los créditos de *Los hijos de la Bestia*, asumen las características del discurso que se plantea para toda la obra, es más los editores comentan que para ellos los títulos se componen únicamente de la manifestación tipográfica. Dicen que las secuencias iniciales las asumen como parte interna de la obra, y que en muchos casos reciben el nombre de Teaser, dado que regularmente son usadas para presentar el documental en los circuitos de circulación, como herramienta de mercadeo.

Además señalan que en muchas obras los "títulos"; o tipografías para ellos, aparecen sobre las imágenes de video porque el tiempo tenía que ser aprovechado desde el primer fotograma hasta el último para el discurso.

Mas por lo que a éste proyecto respecta a pesar de que esto pueda suceder, en general la existencia de un marco como proceso de transición a la representación así sea corto, existe.

En casos como *Tiempos de Guerra*, *Estanislao Zuleta. Biografía de un pensador* y *Los hijos de la Bestia* se observa notoriamente la breve duración del tiempo para establecer un marco, lo que lo reduce a empaquetado básico o marco objeto.

Las tipologías de los marcos están presentes en toda la selección siendo la más común el marco ventana. También se encuentran casos de marco limite, este reforzado por el hecho de avisos previo al inicio de la obra donde se hace la declaración de las características de la representación, acrecentando la sensación del paso de un mundo a otro, casos como *Exodo las voces*, *Manual inconcluso para el silencio*, *La toma de la desesperanza*. Y otros más.

La construcción de alegorías responde a ciertos patrones que fueron haciéndose más elaborados, por ejemplo la técnica de doble rodaje para antes del 2003 resultaba en muchos casos de la necesidad de pasar

la imagen de diferentes formatos al Beta-cam, con la finalidad de cumplir con los estándares de Broadcasting o Emisión.

Luego en esa misma época ese recurso fue usado para hacer composición en las secuencias permitiendo que se integraran textos con traslación de derecha a izquierda conocida como "Crowl" y como recursos de composición para dinamizar un poco los planos.

Ahora Después de esa fecha ya no había necesidad de hacer el segundo rodaje, y la composición se podía lograr por medio de escalar los clips de video en el software, mas sin embargo estos juegos con la forma sirvieron para que los montajistas y editores destacaran conceptualmente los documentales. Basta ver como se usa la multi-ventana en *Skoolz*, contrastado con *Manual inconcluso para el silencio*.

Después del 2003 se hace común el uso de extractos de noticieros de radio y televisión tanto en términos sonoros como visuales. Se adoptan tipografías y animaciones tipográficas que representan el influjo de la televisión sobre el audiovisual, las cajas de texto y los movimientos como titulares noticiosos.

Los signos se conjugaban dentro de una intención general de evidenciar la década, no solo mediante los contenidos sino también en las formas, los grafismos y los montajes. *La primera piedra, Migración, Skoolz, Tv o la morada* muestran cómo se da esa influencia de la valoración de los signos plásticos en función de los contenidos, relacionados completamente con su contenido y su contexto.

En términos generales se considera que se cumple con la identificación de elementos expresivos en las secuencias de títulos iniciales y de crédito en esta selección, además se logra reconocer que estos y las funciones de los marcos no son exclusivas de las grandes obras de arte y entretenimiento.

El proyecto logra un aporte a la aproximación organizada a un objeto con la intención de abrir un camino para estudios especializados.

Bibliografía

- AGUILERA & POLANCO. (2009). *Rostros sin Rastros. Televisión, memorias e identidad*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.
- APREA, G. (2005). *Los documentales y la noción de dispositivo*. Catedras/fsoc/uba. Obtenido de www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea06.pdf
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- BAÑUELOS CAPISTRÁN, J. (2006). *Aplicación de la Semiótica a los procesos de Diseño*. (B. v. Cervantes, Ed.) Recuperado el 25 de 11 de 2012, de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aplicacion-de-la-semiotica-a-los-procesos-de-diseño-0/>
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona.
- Cinemateca distrital - Cuadernos de cine Colombiano #5. (2004). *Cuadernos de cine Colombiano #5*. (C. distrital, Ed.) 5, 56. Obtenido de <http://www.cinematecadistrital.gov.co>
- COCK, A. (2009). *Documental y animación: realidad desdibujada?* Blog del Cine Club DOCUS de la Universidad de Antioquia y del Módulo de Documental del Pregrado de Comunicación Audiovisual. Obtenido de <http://docuscolombia.blogspot.com/2008/08/documental-y-animacin-realidad-des.html>
- Escuela de Comunicación Social. (1999). *Los medios en la Universidad: Apuntes para la recuperación de una memoria. Diagnóstico y prospectiva*. Universidad del Valle, Cali.
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*. Cátedra.

- GUBERN, R. (1987). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- GUERRI, C. (2014). *Nonágono semiótico, un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Ciudad de Buenos Aires: Eudeba.
- HERRÁIZ, B. (2009). *Grafismo audiovisual: lenguaje efímero. Recursos y estrategias*. Tesis Doctoral. (U. P. Valencia., Ed.) Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/4333?show=full&locale-attribute=ca>
- LEDO, M. (2005). *Cine de fotógrafos*. Gustavo Gili.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- PANOFSKY, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- PATÍÑO, S. (2009). *Acercamiento al documental, en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia.
- RAFOLS & COLOMER. (2003). *El diseño audiovisual*. Gustavo Gili.
- REY, E. (2009). *Los títulos de crédito como marco de la obra fílmica. Análisis en Un americano en París, West Side Story y El desprecio*. Tesis Doctoral. (U. P. Departamento de Comunicación, Ed.) Obtenido de <http://www.recercat.cat//handle/2072/42920>
- SOLOMON, M. (1988). *El Arte de la Tipografía*. Tellus.
- VILLAFANE & MÍNGUEZ. (2006). *Principios de teoría general de la imagen*. Pirámide.
- VILLAFANE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- ZAVALA, L. (abril de 2010). *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. Casa del Tiempo, 4a. época(30). Recuperado el 21 de 08 de 2012, de http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel-tiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf
- ZUNZUNEGUI, S. (2003). *Pensar la imagen* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

Fichas de Análisis

Descripción Preiconográfica

Paso a paso, la salsa en Cali

Directores: Alejandro Ulloa Sanmiguel,
Antonio Dorado

Duración: 25'

Año de realización: 2009

Edición: Mauricio Prieto

Programa: Región Mundo



Dirección	Antonio Dorado Profesor Universidad del Valle Alejandro Ulloa Profesor Universidad del Valle
Director Creativo	Oscar Campo Hurtado Profesor Universidad del Valle
Realización	Antonio Dorado

Sinopsis

Estudio de caso del grupo de baile SWING LATINO, en el contexto de laboratorios de creación de nuevas coreografías de baile.

Se revelan las exigencias físicas y destrezas de los cuerpos para indagar nuevas opciones del espectáculo de baile. El investigador Alejandro Ulloa señala las influencias exógenas de otros bailes y otras culturas. Los jóvenes finalmente se enfrentan en un concurso, donde se definen las parejas ganadoras.

Títulos Iniciales

En un plano con zoom se toma a una pareja de bailarines en medio de su acto ante un público que observa, esto acompañado de sonido in donde se escucha percusión de congas y timbal. El plano se abre por medio de un zoom out y se pueden ver los movimientos completos de ambos cuerpos. Una voz de hombre (El investigador Alejandro Ulloa) empieza la narración donde indica la particularidad de lo que se está viendo.

En el instante en que la pareja termina la coreografía, con la cámara observando desde el escenario y con el público como fondo, se escuchan y se ven los aplausos y silbidos de reconocimiento a su espectáculo y enseguida en altas, tipografía sin serifa, neogrotesca de trazo muy ancho, reconocible como una Impact. Llega la primera parte del título en color blanco y centrado en el cuadro.

PASO A PASO

Luego en una fuente caligráfica sin relleno, con un contorno de línea en un tono violeta que resplandece y titila, llega por opacidad y con una leve inclinación en el eje x la segunda línea del título

La salsa en Cali.

Aun se escuchan los aplausos, se funde a negro la imagen y luego el texto blanco y el violeta en ese orden con una disparidad de menos de un segundo cada una.

Créditos finales

Después de que el último plano funde a negro y mientras aún se encuentra sonando la música proveniente del plano anterior llegan en Traslación a ascendente en Impact en color blanco y sobre fondo negro los créditos finales.

La primera piedra

Directores: Carmen Elisa Murillo,
Yiseth Bonilla, Oscar Campo

Duración: 25'

Año de realización: 2009

Edición: Rodrigo Ramos, Paul Donneys

Programa: Región Mundo

Sinopsis

El documental analiza la situación actual de la universidad pública en Colombia, enmarcado en el concepto de Autonomía Universitaria. Esto se hará partiendo de dos hechos ocurridos durante el 2008, los enfrentamientos del 3 de abril y la llegada de la Minga indígena a la Universidad en octubre.

Títulos Iniciales

El plano está en negro y escucha una voz que se dirige al espectador y hace énfasis en sus palabras como haciendo un llamado de atención.

"Hola, hola. ¿Si me escuchan? Este es el comienzo de un documental sobre la autonomía Universitaria en Colombia..."

Luego en una tipografía con serifa de estilo egipcio, en blanco sobre negro y centrada en el cuadro aparece una cita.

La Universidad moderna debería ser sin condición. -Jaques Derrida-

La voz que es femenina sigue expresándose sobre el tema que ya propuso, las imágenes llegan, como fotografías y como videos de espacios y situaciones en el campus de la Universidad del Valle en Cali sede Meléndez. Con ella se hace alusión a diferentes temas (Verdad, Justicia, reclamaciones, ilustraciones de conceptos).

Imágenes de protestas, de espacios de estudio, de una multitudinaria minga indígena dentro de la Universidad y la voz narra mientras reflexiona, describe y contrasta, como quien quiere mostrar un proceso de pensamiento y selección de elementos y como los articula para lograr su narración.

Mientras ella habla, se escuchan percusiones de batería (En una de las imágenes se muestra al personaje que interpreta el instrumento). Ella describe también que recursos materiales usará para su cometido.

Las imágenes mantienen algunos segundos de frames negros entre ellas y en un par de ocasiones se muestra como si se rebobinara video denotando un proceso de memoria y selección.

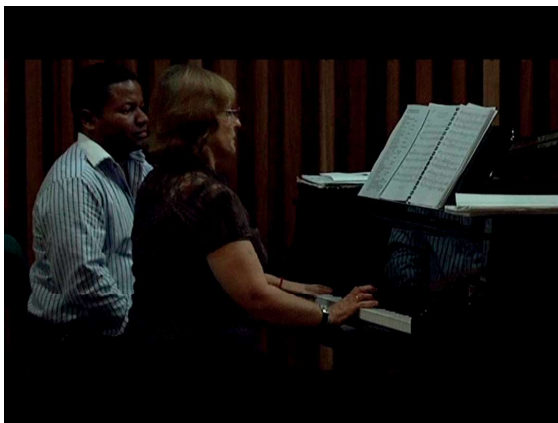
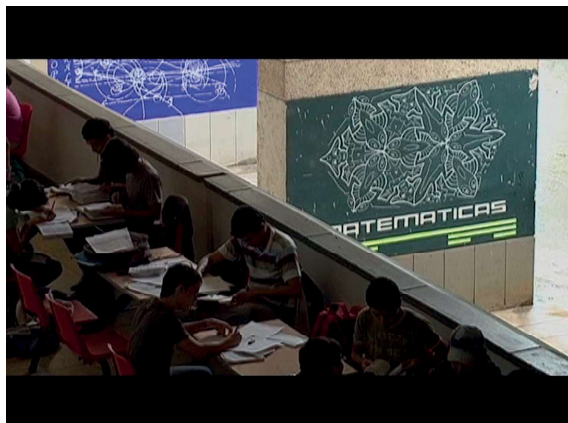
En uno de los espacios entre imágenes y sobre fondo negro llega el título. Él en una Romana antigua llega con un efecto de procesador digital de caracteres conocido como "escritura digital".

Es un texto que se escribe como si fuese en un procesador de texto como Word. Esto se acompaña de su respectivo efecto de sonido de teclear. Funde a negro

**La Universidad moderna
debería ser sin condición.**

-Jaques Derrida-





La Primera Piedra

Director Creativo	Oscar Campo Hurtado Docente Universidad del Valle
Monólogo	Erika Flor Guevara
Guión	Erika Flor Guevara Oscar Campo Hurtado
Dirección	Carmen Elisa Murillo Alvarez Yizeth Bonilla Vélez Oscar Campo Hurtado
Imaginación	Carmen Elisa Murillo Alvarez

Créditos finales

Después de que el último plano funde a negro y mientras aún se encuentra sonando la música proveniente del plano anterior llegan en Traslación a ascendente en Impact en color blanco y sobre fondo negro los créditos finales.

Versalles, los pasos perdidos

Directores: Johan Garcia, Luis Hernández
Duración: 24' 50"
Año de realización: 2009
Edición: Paul Donneys
Programa: Región Mundo

Sinopsis

Un habitante del municipio de Versalles y estudiante de comunicación social decide indagar entre sus viejos conocidos los motivos socioeconómicos por los que se está generando el descenso de la población en su pueblo en los últimos diez años.



Títulos Iniciales

Un plano de un atardecer desde de la ventana de un vehículo en movimiento abre, luego algunos otros planos desde el mismo donde se ven algunas montañas y la carretera por medio de una subjetiva. Una voz se pronuncia e introduce la narración acerca de algo personal, su relación con Versalles, municipio de norte de Valle. Se hacen contraplanos donde se ve al narrador y se muestran muchos más planos del municipio.

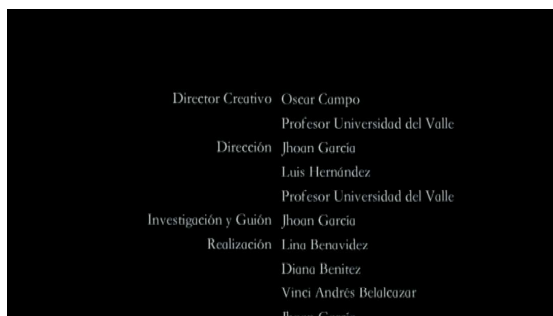
Luego de que el narrador hace un silencio se hace un primer plano sobre las espigas de un pastizal y a lo lejos fuera de campo se ve a Versalles, y sobre este llega el título por opacidad en tipografía con serifa de estilo egipcio ella es blanca y tiene una sombra paralela negra.

Versalles, los pasos perdidos

El audio responde directamente a la imagen, se escuchan insectos, aves y viento, lo que se escucharía en el pastizal. El título de desenfoca bruscamente y además se desvanece por opacidad.

Créditos finales

En tipografía con serifa, Romana moderna parecida a una Bodoni en color blanco sobre fondo negro se presentan los créditos en una cortinilla ascendente en dos columnas diferentes.



Migración

Directores: Marcela Gómez Montoya

Duración: 24'

Año de realización: 2008

Edición: Paul Donneys

Sinopsis

Hace casi ocho años que la familia de Marcela Gómez se separó. Sus padres y su hermana menor emigraron a los Estados Unidos y ella se quedó viviendo en Cali, Colombia. Mientras reconstruye la historia de su familia, a través de las home movies que ellos le han enviado por correo, Marcela se cuestionará sobre el fenómeno de las migraciones del tercer mundo hacia las grandes potencias y sobre la forma en que estas potencias asumen a sus inmigrantes.

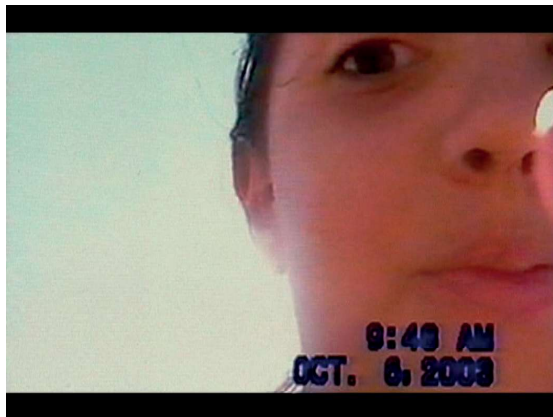
Títulos Iniciales

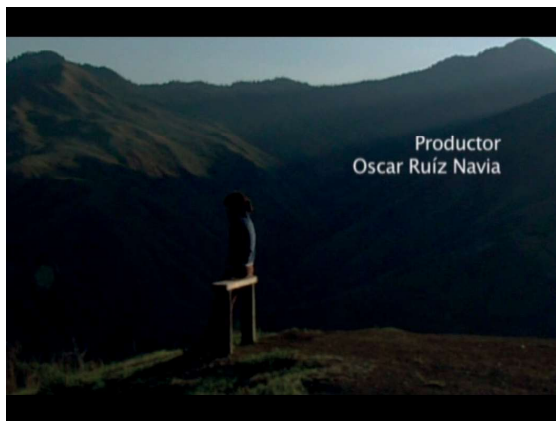
Inicia un plano donde se muestra una niña grabando a su familia en la playa, audio voz in además de sonido de campo. A esto unos segundos después se adiciona la voz de la narradora quien describe de que se trata lo que se está viendo en el video casero.

Se funde a negro y llega un nuevo plano donde desde un vehículo se mira hacia el frente y se ven carriles de autopistas, sobre este plano aparecen algunos primeros créditos (los productores institucionales de la obra, Contravía Films y la Escuela de Comunicación). En tipografía sin serifa neogrotesca en blanco y con una sombra paralela para mejorar su contraste. Simultáneamente en el audio se escucha un saxofón y unos segundos después se adiciona una voz en ingles que habla sobre los emigrantes en Estados Unidos (que se subtitula en español), posiblemente algo en radio o tv.

Se intercalan planos donde se muestran edificios y espacios que son en ese mismo país. Posteriormente y sobre los mismos planos, en este caso un atardecer tomado desde la ventana de un automóvil llega el título por opacidad, el mantiene la tipografía anteriormente mencionada y se ubica en el centro vertical y en el sector derecho del encuadre.

El plano de video se funde y en pantalla que da solo el título sobre fondo negro, funde a negro.





Créditos finales

Sobre el último plano, en la misma tipografía sin serifa y en blanco aparecen los créditos ubicándose según la composición de video permita espacios donde se dé un buen contraste y equilibrio, se escucha el saxofón y además un piano en un aire jazz con una sensación melancólica. Funde a negro



Informe 7 p.m.

Directores: Magda Hernández

Duración: 7'

Año de realización: 2006

Edición: Mauricio Prieto

Sinopsis

A las 7 de la noche, millones de colombianos encienden su televisor y se conectan con la actualidad, esa que parece ocurrir fuera de su seguro y confortable mundo. Los hechos se desparrraman sobre la pantalla construyendo, en un movimiento constante de un canal a otro, nuestra visión de lo que sucede en el país. ¿Qué es lo que vemos, oímos y sentimos cada día? ¿Qué significa "violencia" para el ciudadano común que la ve representada diariamente en su pantalla? ¿Qué significa "muerte", "miedo"?

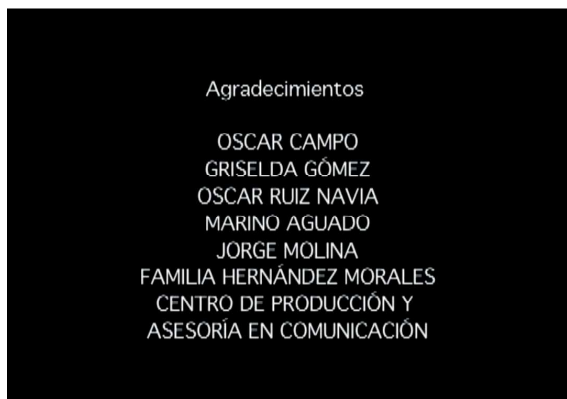
Títulos Iniciales

En tipografía sin serifa y de estilo humanista similar a una arial, en blanco sobre negro aparece un texto que declara "Las imágenes de este trabajo audiovisual fueron grabadas de las emisiones de Noticias RCN y Caracol Noticias entre el 20 de junio y el 10 de julio de 2005." Funde a negro. Seguido aparece el título de la obra, la palabra INFORME en altas y en la misma tipografía antes indicada. En una segunda línea 07:00pm. Siendo esta segunda una fuente decorativa denotando formalmente los números de un reloj digital. Mientras esto ocurre se escucha un helicóptero y una voz en off de una mujer, funde a negro e inicia el otro plano.

En todo el documental se hace un trabajo de manejo de viñetas y caracteres en movimiento evocando el uso de imágenes y texto en los noticieros.

Las imágenes de
este trabajo audiovisual
fueron grabadas de
las emisiones de
Noticias RCN y Caracol Noticias
entre el 20 de junio y
el 10 de julio de 2005.

INFORME
07 00pm



Créditos finales

A un 40 % de escala y cerca del centro de la pantalla se ubica una secuencia de noticiero en ella se muestran imágenes de combates y notas sobre estos en los noticieros. Los créditos principales llegan en una tipografía similar a la arial, en blanco sobre negro en la parte inferior de la pantalla y desplazándose de derecha a izquierda se presentan simultáneamente las secuencias mencionadas. Luego de algunos créditos y citas de autores aparece el resto de empaquetado de la obra en negro sobre blanco pero sin movimiento.

Viaje de tambores

Directores: Ángela María Osorio Rojas, Santiago

Lozano Álvarez

Duración: 25'

Año de realización: 2005

Edición: Paul Donneys

Programa: En movimiento

Sinopsis

En la ciudad de Cali, Colombia, la comunidad del pacífico se reúne cada año para la celebración del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Una de las delegaciones participantes es la de Timbiquí, un pueblo ubicado a la orilla del río que lleva el mismo nombre, e incrustado en la mitad de la selva tropical del pacífico caucano, que en la octava versión del Festival, en el año 2004, será representado por tres agrupaciones. Dos de los grupos están en Timbiquí y se alistan para el viaje. El tercer grupo, conformado por jóvenes, ha decidido dejar su pueblo para radicarse en la ciudad y vivir de su música. Para los tres grupos este evento es la oportunidad, no sólo de proyectar el folclor de su tierra, heredado de sus antepasados, sino de cumplir sus anhelos con la música

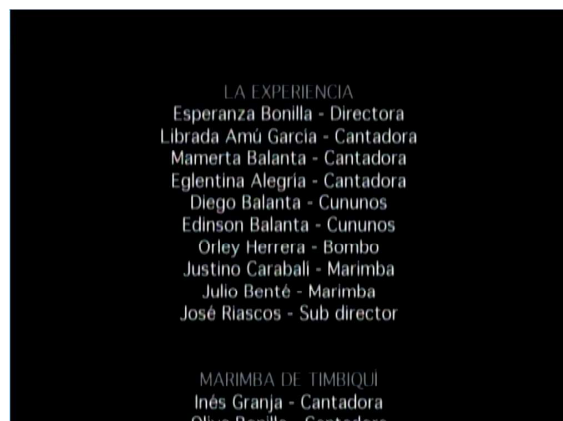
Títulos Iniciales

Se indica en una tipografía sin serifa, neogrotesca muy similar a la Arial con un interletrado amplio en color blanco y sobre fondo negro: el sitio y lugar, simultaneamente se escuchan marimbas, luego parece un plano de la concha acústica del teatro al aire libre los cristales con un grupo llevando a cabo una presentación, y el audio señala que se trata del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Suceden varios planos del evento y se revelan como imágenes de archivo del canal Telepacífico (por el identificador gráfico) mientras se intercalan con notas de noticiero que se refieren al mismo. En el audio se describe el carácter esencial del festival.

Por medio del audio se entiende que se está premiando a un conjunto de marimba llamado "La experiencia", y la imagen presenta al grupo y su celebración. Se funde a negro la imagen y el audio del evento se mantiene, se presentan las instituciones realizadoras en texto de las mismas características que el antes mencionado y se funde a negro.

Luego se escuchan varias voces de mujeres cantar y aparece un plano aéreo donde se alcanza a ver selva, ríos y nubes. Sobre él y en la misma tipografía pero en este caso de color negro con una transparencia de cerca de 70 por ciento se muestra el título que se descubre de una especie de máscara guiada por el movimiento percibido de la relación entre nubes y cámara. Termina de verse la nube en dicho movimiento y así mismo por medio de otra máscara sale el texto del título.





Créditos finales

En traslación ascendente con justificación al centro en tipografías sin serifa en blanco sobre fondo negro se presentan los créditos de las personas que el documental protagonizaron. Luego en dos columnas una para su cargo o trabajo y otra para el nombre de las personas aparecen el resto de créditos, la primera columna amarilla y la segunda en blanco. Simultáneamente se sigue escuchando música del pacífico.

Corte americano

Directores: Jahiber Muñoz, Andrea Arboleda
Duración: 25' 10"
Año de realización: 2005
Edición: Mauricio Prieto
Programa: En movimiento

Sinopsis

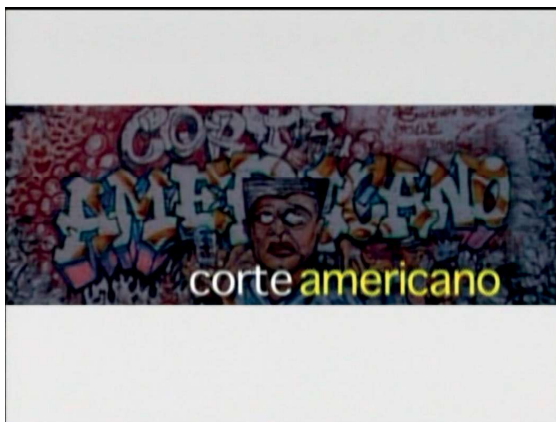
Tres peluqueros negros del Distrito de Aguablanca presentan su espacio de trabajo, su barrio, su ciudad y su vida mientras cada uno realiza un corte especial.

Títulos Iniciales

Inicia un plano como si fuese la subjetiva de un vehículo en movimiento transitando por las calles del norte de Cali, por la avenida del río. Aparece en el cuadro como si fuese un subtítulo "Welcome to Santiago de Cali" simultáneamente una voz describe a Cali con una serie de atributos con los que se le relaciona regularmente. A su vez dice que es de Cali pero del Distrito de Aguablanca y describe también las condiciones precarias y complicadas del sector, mientras se muestran planos del Sitio. Este segundo momento de los comentarios tienen una carga más personal.

Luego aparece el título en tipografía sin serifa y neogrotesca en blanco y amarillo con fondo una viñeta donde se muestra un grafiti en el cual se puede leer "Corte Americano" Y la imagen de un hombre de raza negra en el centro del cuadro. Este título responde a la gráfica del programa "En movimiento", la voz se funde y se funde el título al primer plano del documental.

El documental usa intertítulos en la misma tipografía sin serifa y usa como fondos varios grafitis. El uso de la voz se encadena por uso de testimonios, más existe una voz líder que narra y pertenece al contexto que se describe





Equipo realizador
Andrea del Pilar Arboleda
Jahiber Andrés Muñoz
Luis Hernández

Créditos finales

Mientras aún se está en el último plano, llegan los créditos. Estos en el estilo ya definido para el programa.

El cielo anticipado

Directores: Carlos Duarte, Diana Gutiérrez, Sofia Oggioni, Juan David Velásquez

Duración: 25'

Año de realización: 2005

Edición: Paul Donneys

Programa: En movimiento

Sinopsis

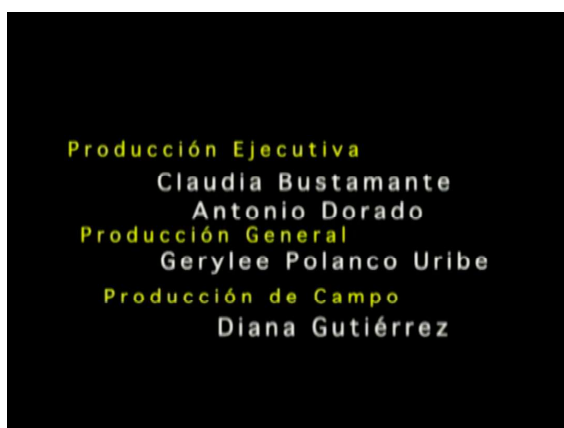
Documental sobre las celebraciones del aniversario número treinta y tres de la aparición de la Virgen del Rosario en Piendamó, departamento del Cauca, al sur de Colombia. Mediante el cubrimiento de este acontecimiento, se indagó en las manifestaciones de la religiosidad popular en un Santuario que fue noticia en la Colombia de la década de los setenta, pero que continúa siendo un lugar de peregrinación de gentes de condición humilde de todos los lugares de nuestro país. Un registro de rituales y voces, en los que el colectivo que realiza la celebración manifiesta sus vivencias. Creemos que la vivencia religiosa es una dinámica social, tan importante como otras en la cultura y que influye de una manera profunda en los distintos aspectos de la vida de quienes participan en ella. Dorita, habitante de Piendamó a quien se le apareció la Virgen, es el personaje central en torno al cual gira el relato.



Títulos Iniciales

Varios planos de un pueblo, una niña caminando por una calle y una mujer mayor en una ventana de una casa, luego un plano donde con un fondo de atardecer aparece un letrero vial que indica en que sector se encuentra. Paralelamente se escucha una percusión similar a una tambora con un golpe pausado.

Luego en el plano se muestra un castillo de pólvora encendido que tiene una imagen de la virgen, justo allí una voz en off ubica geográficamente y empieza una narración. Se presentan imágenes de una procesión de la virgen y se escuchan cantos religiosos relacionados a ella. Los cantos se mantienen y entonces aparece el título en tipografía sin serifa en amarillo y negro, manteniendo la imagen del cabezote de programa "En movimiento"



Créditos finales

Sobre el último plano del documental, la salida de una chiva del pueblo llegan los títulos en tipografía sin serifa y neo grotesca manteniendo la gráfica del programa "en movimiento"

Skoolz. Exe version 1.1

Directores: Sofía Suárez y Beatriz Libreros

Duración: 25'

Año de realización: 2004

Edición: Paul Donneys

Programa: En movimiento

Sinopsis

Enigma, un grupo de jóvenes ingenieros de software caleños se comunica por Chat con Roger Abid, un comerciante libanés que vive en Nueva York, y desarrollan una aplicación para el software "Skoolz" que él necesita. Cuando Roger viene a Colombia para concretar la última fase del producto, el caos reina.

Títulos Iniciales

En este caso el cabezote del programa "En movimiento" y la secuencia inicial de título presentan una pequeña superposición. En el último segundo de cabezote del programa aparece el cursor del mouse y de allí se funde a la con la secuencia inicial. En esta se nota un zoom realizado a una pantalla de un computador, en dicha pantalla se ve el cursor dar click sobre una carpeta nombrada como inicio, inmediatamente después se despliegan cuatro ventanas de reproductor de video donde se muestran a varios de los personajes del documental, tratando de aislar a cada personaje en cada una de ellas.

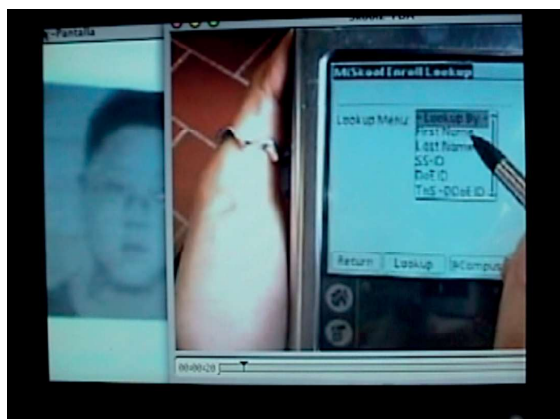
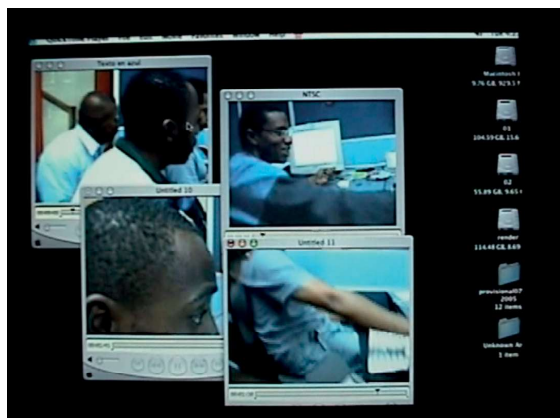
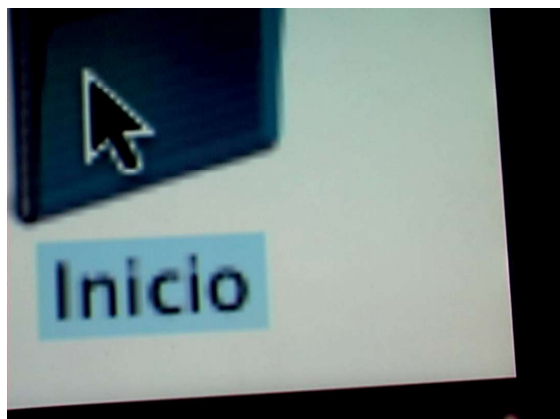
A la par una voz en off femenina guía la presentación de los personajes como también explica o narra la relación entre ellos, aquí se hace recurso del montaje por medio de cortes para presentar cada uno de los elementos que la voz menciona.

El uso de la multiventana de reproductor se mantiene, se agregan diversos zoom in, zoom out y cortes a una velocidad media alta presentando una alta cantidad de información simultáneamente. Los movimientos y elementos se basan en los que se pueden observar tanto en una pantalla de un pc, y también algunos de los que se pueden experimentar en una pad.

Proyector de fotografías menús desplegables, iconos de escritorio y de sistema, arboles de carpetas y algoritmos de programación pasan por la pantalla. Se hacen paneos y la imagen siempre responde a lo que la voz va guiando, ilustra las situaciones y elementos que se van mencionando.

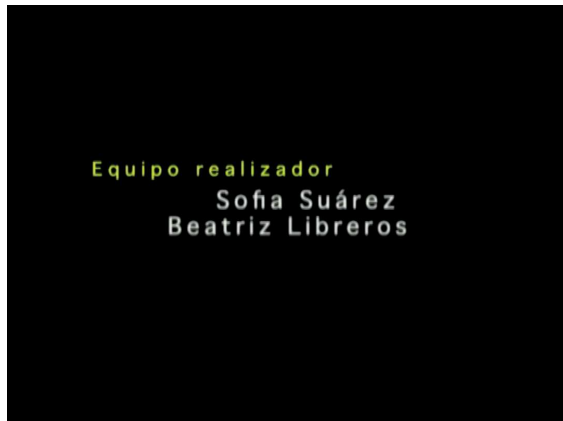
Luego y en una viñeta con formato horizontal; esto de alguna manera manteniendo la gráfica del programa "en movimiento" se presenta el título. Él, en una tipografía sin serifa y con módulo de pixel, tipografía propia del mundo digital de uso en pantalla aparece como si fuese un botón. En estado inicial es letras blancas sobre fondo negro y en estado over letras negras sobre un recuadro blanco delimitado por el área sensible del botón. Esta área se activa cuando aparece un cursor justamente sobre ella.

Sobre el fondo se da repetición del texto del título en color blanco, de manera desenfocada y representando un espacio con profundidad de campo donde se desplazan estas repeticiones desde abajo hacia arriba con diferentes aceleraciones.





La transiciones no se dan por fundido a negro sino que al contrario estas buscan ser más bruscas como mandando impulsos que sean más rápidos e impactantes a la vista. El documental como tal sigue haciendo uso de la multiventa- na y del entorno digital como recurso de montaje.



Créditos finales

La secuencia final funde a negro. Sobre este color en tipografía sin serifa y de estilo neogrotesco llegan los títulos, estos mantienen una línea con la gráfica del programa "En movimiento". Son de color amarillo y blanco y se desplazan en traslación en x a velocidad breve. Para finalizar la cortinilla con los créditos completos restantes.



Mujeres de aguante

Directores: Gloria Rodríguez – Ana Milena
Sánchez – Sandra Caicedo

Duración: 24'

Año de realización: 2004

Edición: Paul Donneys

Programa: En movimiento

Sinopsis

Las barras bravas son espacios juveniles que se mueven bajo ideas y lógicas masculinas. En este documental, las mujeres “de aguante” ponen en duda o siguen –dependiendo el caso- dichas lógicas.

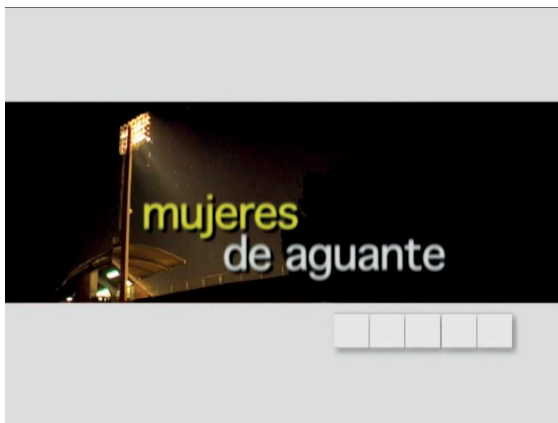
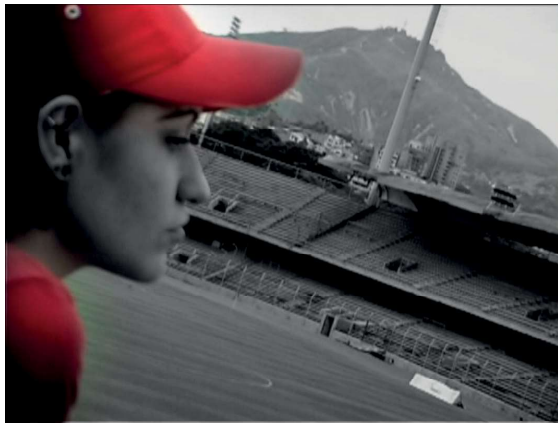
Títulos Iniciales

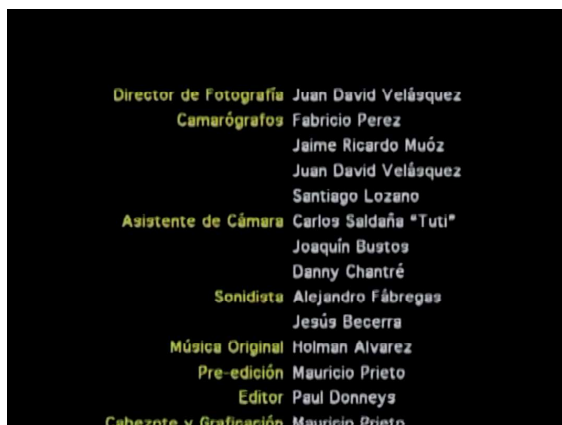
Empieza con varios planos de la tribuna del estadio Pascual Guerrero, se ve la barra y el equipo, se escuchan los cánticos y se nota mucho movimiento, en algunos de los planos se des-saturan los colores exceptuando el rojo, color del equipo al que alientan. Una voz de una mujer empieza a comentar la relación de la mujer barrista y el fútbol.

Los planos que se sitúan ahora en los exteriores del estadio y en el hogar de otra mujer barrista.

Luego llega el título en una tipografía sin serifa y neogrotesca posiblemente una Arial, blanca y amarilla situadas sobre una fotografía del estadio tomada desde la parte exterior en horas de la noche.

Esta composición responde a características formales similares a las del cabezote del programa “en movimiento”. Los colores, el formato de la foto y la tipografía como tal denotan eso.



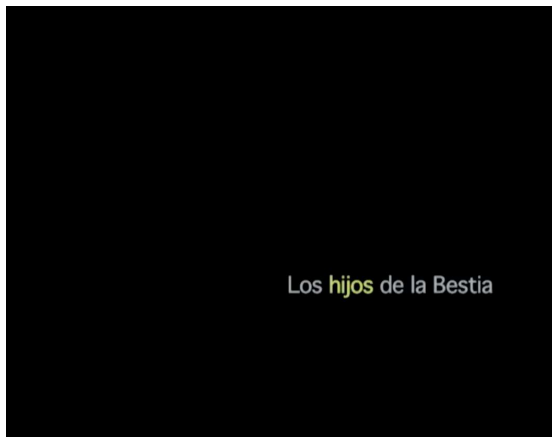
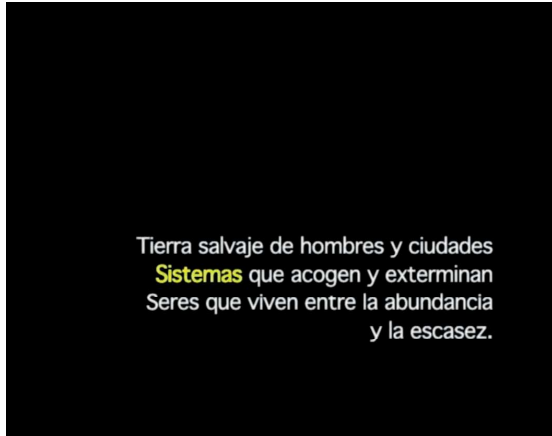


Créditos finales

Sobre el último plano, en tipografía sin serifa neo grotesca en blanco y amarillo, y con una sombra paralela, llegan los créditos finales. Estos se trasladan levemente sobre el eje x, unos hacia la derecha, otros hacia la izquierda, y dan la sensación de flotar en el espacio. Luego en traslación ascendente y con las mismas tipografías se presentan los créditos restantes.

Los hijos de la Bestia

Directores: Oscar Ruiz Navia
Sofía Oggioni.
Duración: 23' 15"
Año de realización: 2005
Edición: Mauricio Prieto, Paul Donneys
Programa: Imagen en movimiento



Títulos Iniciales

En tipografía sin serifa y de estilo neo grotesca aparece por opacidad en blanco sobre negro:

"Tierra salvaje de hombres y ciudades

Sistemas que acogen y exterminan

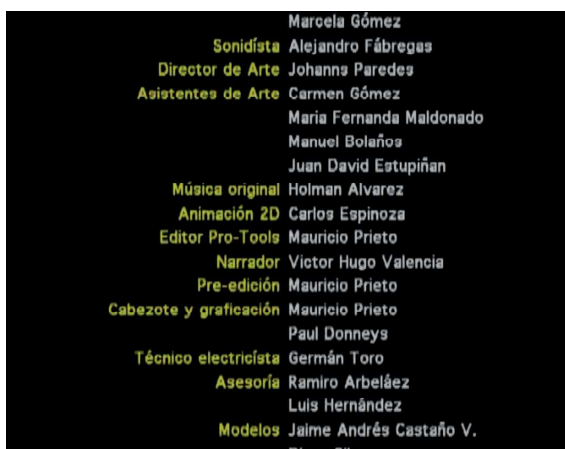
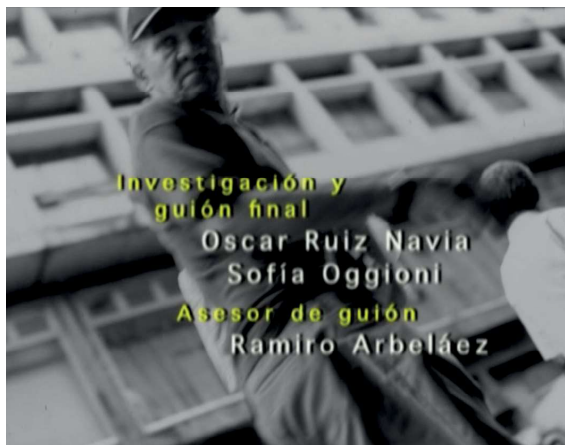
Seres que viven entre la abundancia y la escasez. "

La palabra **Sistemas** aparece resaltada en amarillo y en bold.

Paralelamente suena una percusión rítmica como si se golpeará una lata de pintura o una olla metálica. Funde a negro.

Aparece en una sola línea el título de la obra: "Los hijos de la bestia" se resalta la palabra hijos en color amarillo. Se mantiene el sonido de la percusión. Funde a negro y se pasa a otro plano.

El documental tiene intertítulos y algunos elementos gráficos y de montaje que hibridan. Algunos dibujos animados y algunas secuencias con efectos gráficos.



Créditos finales

Aun en el último plano donde se escuchaba a un hombre que sobre un andén en una calle emitía algunos comentarios, aparecen los primeros créditos finales. Estos llegan sobre un plano en detalle y con desenfoque de las luces de los automóviles y lámparas en dicha calle. El plano funde a negro

Luego se presentan los actores que interpretaron papeles en el documental identificándose brevemente.

Posteriormente y para el resto de créditos se usan varias fotografías en blanco y negro en breve movimiento de paneo y sobre ellas los textos en blanco y amarillo, tipografía sin serifa y neo grotesca. Estos textos no aparecen con una justificación estricta y además tienen breves movimientos de traslación sobre el eje x que dan la sensación de que flotarían desplazándose con el espacio.

Por ultimo en la misma tipografía y mismos colores aparecen en traslación ascendente todos los créditos restantes.

Silo-vé, un niño

Directores: Santiago Lozano Álvarez

Duración: 57'

Año de realización: 2005

Edición: Paul Donneys y Santiago Lozano

Sinopsis

En la comuna 20 de la ciudad de Santiago de Cali, Colombia, el Foto Club Ojo Rojo desarrolla un taller de fotografía para niños. Este documental relata la forma en que los niños primero descubren la magia de hacer una foto con un tarro de leche, para luego acercarse a las calles de su barrio y a la intimidad de sus hogares acompañados de una pequeña cámara fotográfica con la cuál retratan en blanco y negro su cotidianidad.

Títulos Iniciales

En tipografía sin serifa y de estilo humanista aparece por opacidad en blanco sobre negro:

"La luz que entra por un pequeño orificio en una caja oscura, proyecta en el interior de ésta la imagen invertida del exterior.

La cámara oscura".

Funde a negro

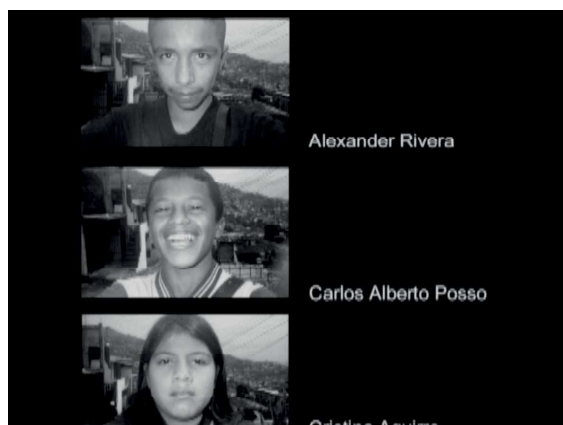
Suena una especie de campana o xilófono, producido posiblemente por un sintetizador, mientras que se ve la cara de dos niños dentro de un cuarto oscuro tomada por medio de infrarrojo. Luego se muestra el exterior y se permite identificar que los niños del interior están haciendo el ejercicio de cámara oscura dentro de un espacio. Nuevamente se presenta el interior del cuarto con todos los niños observando y describiendo las imágenes invertidas y en movimiento que se encuentran viendo. Funde a negro y llega por opacidad en título en una tipografía diferente a la anterior, en este caso sigue siendo una sin serifa pero esta es geométrica, llega un nuevo plano sin hacer fundido.

La luz que entra por un pequeño orificio
en una caja oscura, proyecta en el interior
de ésta la imagen invertida del exterior.

La cámara oscura.



Silo-vé,
un niño



Créditos finales

Acompañados de un autorretrato, desde abajo hacia arriba comienzan a llegar los nombres de cada uno de los niños que participaron en el documental en fotografías en blanco y negro, en la música que acompaña se distinguen tambores, clarinetes y el xilófono anteriormente mencionado como producido por sintetizador. Luego desde abajo hacia arriba y centrados, aparecen el resto de datos de empaquetado en tipografía geométrica sin serifa.



Tv o la morada

Directores: Diana Giraldo

Duración: 25'

Año de realización: 2005

Edición: Mauricio Prieto

Sinopsis

"Tv o la morada de mis imágenes" es un documental en el cual su autora se entrevista a sí misma para explorar en sus recuerdos y hablar de esa experiencia que identifica a los de su generación: la de crecer frente al televisor.

El recurso del monólogo y la utilización de imágenes de archivo permiten indagar en esa relación con la pantalla, que más allá de formar gustos e identidades, ha construido una memoria cargada de imágenes y carente de relatos que hagan comprensible la historia de Colombia, específicamente en las últimas dos décadas.

Títulos Iniciales

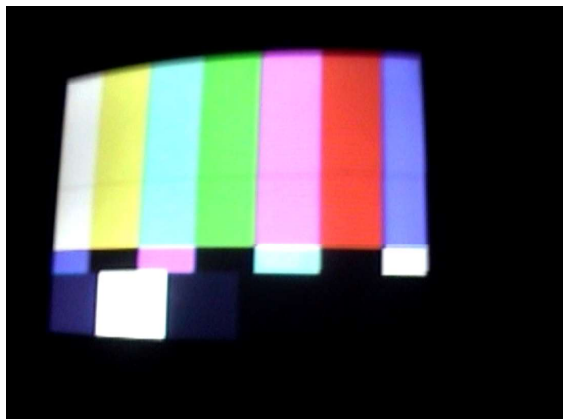
Se presentan los productores de la obra: La escuela de comunicación social y la Universidad del Valle. A la par se escucha una voz femenina que reflexiona lo que es para ella la televisión, esta voz es la de la directora de la obra.

"La televisión funciona para mí de muchos modos distintos, a menudo funciona más como caja de sonidos y como depósito de imágenes al que recurro para alimentar mi propia existencia, yo difícilmente reconozco al mundo sin que sea a través de la televisión y tampoco conozco un mundo sin televisión. En mi casa siempre ha existido al menos uno y a color"

Sobre el fondo negro se empiezan a ver unos destellos de luz, son frames de diversas imágenes transmitidas por televisión, en ellas se hace énfasis tanto en la forma del marco del televisor como en el tipo de textura que se consigue con la imagen en la señal análoga.

Aparece la prueba de señal conocida como "mil ciclos", tanto las barras de color como el sonido, pero no de manera tradicional, su función esta vez no es la señal de prueba sino representar algo más. Dicha señal se presenta dentro de un marco que se entiende como una pantalla de tv y además por medio de un paneo lateral se entiende que se encuentra en un espacio tridimensional. Este movimiento de cámara desarrolla un zoom in que termina en un plano de detalle de la pantalla del televisor, allí se puede percibir la textura de líneas entrecruzadas con que este componen las imágenes. Finalmente y mientras se escucha de nuevo el sonido de la señal "mil ciclos", llega el título de la obra en una tipografía sin serifa y de trazo bastante grueso, una Impact.





Créditos finales

Después de la secuencia final de la obra donde sobre fondo negro nuevamente se dan destellos de luz que resultan de extraer frames de planos y pasarlos intercalados con frames en negro en un conjunto de imágenes que se relacionan con los comentarios más conclusivos, aparecen los créditos finales en tipografía sin serifa en blanco sobre negro. Con un estilo neo-grotesco. Esto acompañado de música

La gracia de Caer

Directores: Claudia Pedraza, Karolina Vidal

Duración: 75'

Año de realización: 2002

Edición: Paul Donneys

Sinopsis

¿Cómo saber en qué momento el consumo de drogas deja de ser algo placentero y se convierte en una adicción vista socialmente como enfermedad? A través de los testimonios y las vivencias de seis personajes internos en un centro de rehabilitación para drogadictos intentamos dar respuesta a esta pregunta. Para ellos, cada día es una lucha por borrar sus vidas pasadas e intentar hacerse nuevos hombres ante Dios, aun cuando nada les asegure que esta será la última vez.

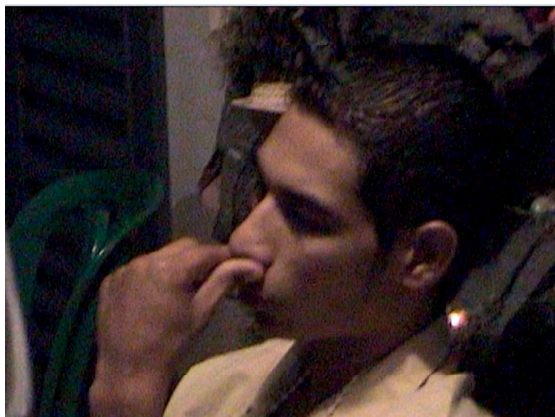
Títulos Iniciales

Inicia con un plano en la terraza de una casa de varios pisos en algún barrio Popular de Cali. En el plano se ve una especie de patio de ropas, mientras tanto se escucha en sonido off una guitarra eléctrica y se presenta en una tipografía sin serifa geométrica los productores principales de la obra.

Se presentan más planos de las personas que se encuentran internadas en este sitio con su respectivo sonido en campo, ellas se muestran actividades diarias y algunos cometarios de los internos.

Posteriormente en la misma tipografía pero con una deformación forzada se comprime cada letra de manera horizontal para ubicarla al lado izquierdo de la pantalla donde se encuentra el área de mayor contraste ya que en el fondo hay un plano a contra luz de uno de los espacios internos del sitio.

Luego aparece en la tipografía en su forma natural los autores de la obra.





Créditos finales

Termina el plano final y en la misma Avante Garde se dispone el empaquetado de créditos en blanco sobre negro.

En el camino dejé

Directores: Ana María Díaz, Andrés Laguna,
Karolina Ramírez Vidal
Duración: 12'45"
Año de realización: 2002
Edición: Paul Donneys

Sinopsis

A partir del 9 de abril de 1948, fecha del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, se desató en Colombia un crudo periodo conocido como la violencia: conservadores y liberales crearon bandas armadas para acabar unos con otros. Hoy, 54 años después de iniciado ese periodo, ELLA desde la distancia y ÉL –resistiéndose a caer ante el avanzado mal de Parkinson– narran su historia, demostrando que los “hechos históricos” no sólo interrumpen el desarrollo de la vida nacional, sino también el desenlace de ‘incógnitas historias personales’.

Títulos Iniciales

Texto en blanco sobre fondo negro, una tipografía Courier con remates redondeados presentan datos de la producción. Luego se escucha una maquina contestadora en inglés haciendo conteo de mensajes, esto mismo aparece en la pantalla a forma de subtítulos pero en inglés, es decir con la finalidad de no dejar espacio a la confusión de palabras, en la imagen se presenta un plano detalle de una fotografía. Funde a negro

Inmediatamente después aparece un texto en pantalla, esta vez una tipografía sin serifa en altas indicando:

“LLAMADAS DÍA UNO”

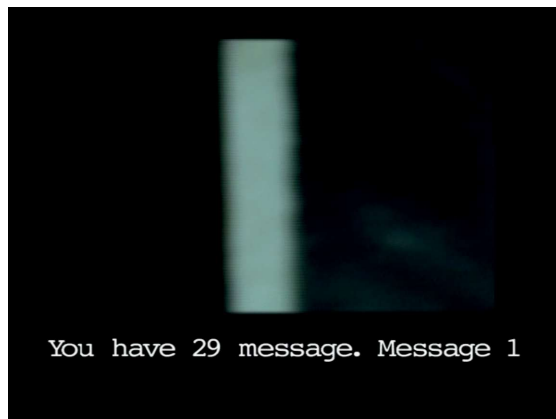
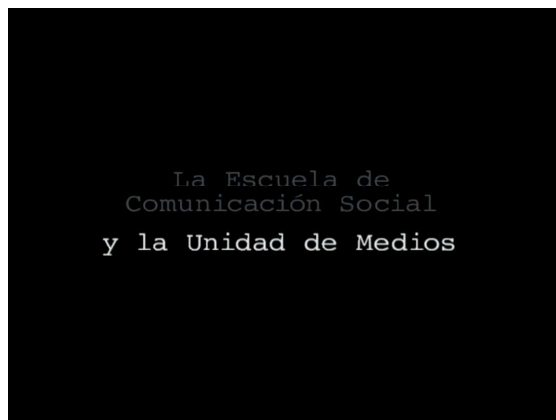
En ese mismo instante se escucha una conversación telefónica entre dos mujeres hablando sobre un abuelo. La imagen muestra más planos detalle de la fotografía de un hombre. Se usa el recurso de enfoque y desenfoco y simultáneamente aparecen los subtítulos nuevamente en el mismo idioma en que suena el audio y en la misma tipografía Courier. Se escuchan dos pitidos como cuando termina un mensaje en la contestadora, se funde a negro y aparece a full frame un plano detalle de la cama y la rodilla de un hombre que se levanta de un asiento, se funde a negro y sincrónicamente aparece por opacidad el título en Courier blanca y en dos líneas:

En el camino

dejé ...

Mientras que en el audio de lo que parece una entrevista se escucha:

“¿Cómo se conocieron? – ¿Cómo se conocieron quiénes?” se funde a negro



En el camino
dejé ...



Créditos finales

Aparece en una secuencia de video a un 80 % de escala centrado de manera horizontal y justificado hacia arriba de manera vertical, en ella se ve un grupo de cuerdas o trio de guitarras que ejecuta una canción, mientras en la parte inferior y en tipografía sin serifa, una Arial. Se presenta el empaquetado, saliendo de uno en uno y posteriormente convirtiéndose en un texto que se desplaza de derecha a izquierda. Los músicos terminan la canción al tiempo que acaban los títulos, ellos salen del plano caminando y luego todo funde a negro

Un nombre para un desplazado

Directores: Angela María Osorio – Santiago Lozano – Carlos Manuel Hoyos – Juan David Velásquez
Duración: 24'40"
Año de realización: 2003
Montaje: Guillermo Arias
Edición: Jorge Mario Rodríguez, Harold Romo, Nelson Hinchima
Programa: Vidas Cruzadas

Sinopsis

Cuando Juvencio Grueso se tomó las instalaciones de la Red de Solidaridad en Cali, la historia del desplazamiento forzado en Colombia pareció partirse en dos. Una era la época de los desplazados como una gran masa de personas diluidas a lo largo de las ciudades. Otra era la nueva época, tal y como lo indicó el cubrimiento del evento: Juvencio pasó a encabezar todos los discursos referentes a desplazados en el país y se asumió que el desplazamiento había encontrado en él su icono. Este documental pretende reconstruir lo sucedido aquel 17 de septiembre de 2002 con el fin de indagar cuáles son las fuerzas que operaron el moldeado de este nuevo icono de los desplazados y que significa ser un desplazado en Colombia.

Títulos Iniciales

Inicia con el audio de una noticia transmitida por radio que se mezcla con una percusión de tambores, se acompaña de un plano de video donde muestra a la policía tratando de controlar a un hombre que se comporta agresivo. Aparece una foto del hombre en blanco y negro y con mucho grano (posiblemente porque se trata de un zoom a una foto extraída de un periódico), luego se completa el armado de un collage de sonido e imagen haciendo uso de más audios tanto de noticias de televisión como de radio, y visualmente con notas, fotos y titulares de noticias de periódico mediante paneos y aislamiento de titulares haciendo zoom sobre ellos.

Se presentan también videos de reportajes de las noticias del canal regional, donde el defensor del pueblo se manifiesta sobre el acontecimiento que allí se desarrolla (el del hombre que estaba tratando de ser controlado), se mantiene énfasis en cuadros en blanco y negro. Se intercala con más imágenes del hombre en distintas situaciones suscitadas por el acontecimiento: entrevistas, notas posteriores e imágenes de desplazados y se acompaña de una voz en off que narra de que se trata lo que se está viendo mientras también suena música con énfasis en una percusión con un aire de cumbia.

Se funde a negro y allí aparece ahora una composición que presenta el título. Esta contiene tipografías extraídas de periódico, una imagen de fondo donde se distingue al personaje del documental detrás de unas rejas de una celda y un muro de ladrillo común pegado con cemento detrás de él. Esa imagen se descubre por medio de un movimiento vertical de abajo hacia arriba. Siendo lo primero en mostrar las manos del hombre y lo último su rostro.





Esta imagen al igual que las del collage procede de una foto de un periódico, pero además tiene un tratamiento de color, un realce del amarillo y una saturación media-alta.

La tipografía es de trazo grueso con terminaciones en serifa pero tosca y redondeada, una tipografía propia de titulares para periódico impreso de los años noventa.

Luego del título aparecen de inmediato los nombres de los directores del documental en la misma tipografía pero esta vez en blanco con una sombra negra y sobre un plano en blanco y negro donde se ve un grupo de gente amontonada montada en el furgón de un camión.





Créditos finales

Se escucha un clarinete sobre la misma percusión que sonaba en el título, llegan justificados a la parte izquierda de la pantalla en blanco y sobre fondo negro los textos de empaquetado, ellos junto a una secuencia de video en blanco y negro hacia el sector derecho de la pantalla y a una escala del 40% donde se muestra al personaje del documental luchando contra los miembros de la policía (la misma secuencia de los títulos).

En estos textos hay uso de la misma tipografía del título y que hace referencia a tipografía de periódico, pero también aparece una nueva: Una tipografía ornamental o decorativa que simula las letras de etiquetador o letras de un tablero de tipos metálicos o de madera, tipos individuales. Funde a negro y el sonido se desvanece.

Los Areneros

Directores: Gerylee Polanco, Edward Goyeneche,
Andrea Rodríguez, Adrián Bedoya

Duración: 24'

Año de realización: 2002

Edición: Jorge Mario Rodríguez, Andrés Porras

Programa: Vidas Cruzadas

Sinopsis

En un trayecto del río Tuluá (Valle del Cauca) todavía se extrae el mineral de la arena artesanalmente. Allí, cuatro viejos areneros hablan de un tiempo que se ha detenido en sus vidas, de un destino, de un oficio que era pasajero. A su edad, ya no piensan más que quedarse en el río hasta su muerte.



Títulos Iniciales

Primero se presenta el marco de "Vidas Cruzadas, entre lo rural y lo urbano" cabezote para programa de serie de documentales.

Inicia con secuencia de video, varios planos que hacen referencia a un espacio, se ve y se escucha el río, las cigarras, después mediante planos de detalle se presentan cuatro personajes, todos hombres que manifiestan un testimonio personal sobre su labor, su trabajo.

Terminan los testimonios, funde a negro y hay un plano en detalle de arena cayendo. Se muestra por medio de un paneo vertical leve de arriba hacia abajo, esto se acompaña por música de guitarra acústica y percusión de tambor en un ritmo que se marca lento. Se funde a negro.

Sobre negro aparece por opacidad y con un resplandor blanco el título. Este en tipografía de color blanco en una cursiva de tipo gestual, se mantiene en la misma posición mientras inicia un nuevo plano y se funde sobre este.

Los areneros son
en su mayoría campesinos,
desplazados por el hambre
y la violencia, que deciden
buscar sustento en el río.

Agradecimientos Especiales

Leonel Suelto Ayala
Héctor Jairo Corrales
Heriberto Cortés
Genaro de Jesús Castaño

Créditos finales

El plano se funde a negro y en tipografía serifada, con terminaciones refinadas en color blanco sobre fondo negro mientras se escucha nuevamente la guitarra aparece en texto:

“Los areneros son en su mayoría campesinos, desplazados por el hambre y la violencia, que deciden buscar sustento en el río.”

“Porceden el 65% del Valle, el 15% del viejo Caldas y el 10% de Antioquia. El sector de la construcción se encuentra inactivo por la situación actual del país.”

“Para estos mineros urbanos el futuro siempre resulta incierto.”

Luego aparece el empaquetado combinando las dos tipografías que se usaron. Todo sobre fondo negro.

La ciudad de los fanáticos

Directores: Juan Paulo Galeano,
Harold Pardey y Andres Blanco

Duración: 23'43"

Año de realización: 2001

Edición: Guillermo Arias, Yampol

Programa: Vidas Cruzadas

Sinopsis

La barras de fútbol de Cali se han robado la atención de la ciudad llenándola con sus íconos en paredes y puentes. En este documental, la figura cómplice de un barrista, el narrador, reflexiona y participa del rito de las multitudes mostrando las voces de estos hinchas, de esta ciudad de fanáticos.

Títulos Iniciales

Primero se presenta el marco de "Vidas Cruzadas, entre lo rural y lo urbano" cabezote para programa de serie de documentales.

Sobre una pantalla predominantemente en tonos azules y mientras se escucha "punk" aparece en vibrante cambio de posición y escala, el título del documental en una tipografía geométrica, con remates uniformes dentro de lo que se conocen como egipcias, en color blanco centrado y con una sombra paralela de color azul:

La ciudad de los Fanáticos.

Mientras se da un zoom-out lento, se empieza a reconocer que el fondo azul son figuras de personas y que estas imágenes están siendo visualizadas en la pantalla en un monitor de un estudio de tv.

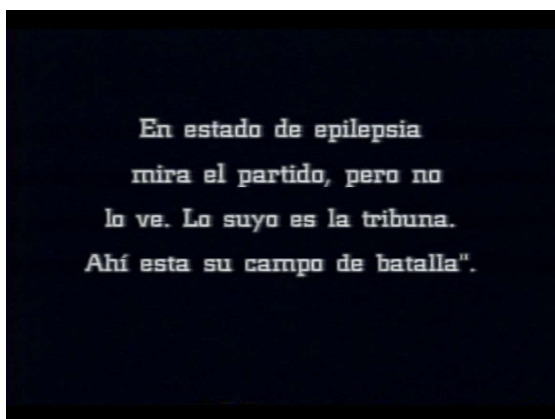
El profesor de la Universidad y reconocido investigador en Audiovisual colombiano Ramiro Arbeláez aparece en el plano sentado de espaldas y observando el monitor, luego mientras la música baja su volumen hasta el silencio el profesor gira su silla para mirar hacia la cámara mientras con su voz comenta sobre el contenido del documental.

Cuando habla aparece en la parte inferior izquierda un rotulo de opacidad cero a cien, en una tipografía sin serifa y blanca posiblemente una Arial, su nombre y su campo de trabajo: Analista Audiovisual.

El plano llega ya hasta un punto donde se puede reconocer una sala de edición análoga de TV con varios monitores consolas y cassetes de VHS.

Al terminar de hablar se funde a negro e inmediatamente y en la misma tipografía del título pero esta vez blanca sobre fondo negro por opacidad, aparece el texto:

El fanático llega al estadio // envuelto en la bandera de club, la cara pintada con los colores de la adorada camiseta. . .



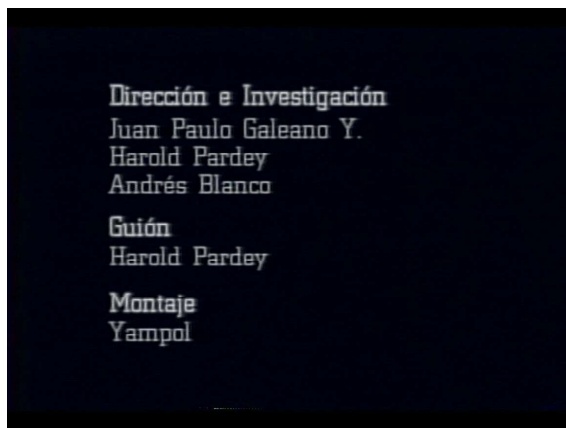
. . . Nunca vine sólo. Metido en la barra brava, peligroso ciempiés, el humillado se hace humillante y da miedo el miedoso.

En estado de epilepsia mira el partido, pero no – lo ve. Lo suyo es la tribuna. Ahí está su campo de batalla”.

Eduardo Galeano El Fútbol a Sol y Sombra

Al mismo tiempo se escucha levemente los canticos de una barra. Se funde a negro, e inmediatamente se escucha la señal de sonido que se usa para calibrar conocida como “mil ciclos” sincrónicamente se ven las barras para calibrar color, pero estas ubicadas en pantallas de un estudio de edición análoga, suena la casetera como cuando se introduce o retira el VHS y el plano hace zoom rápido y no continuo, una especie de saltos en el plano.

Después aparece un personaje del documental siendo entrevistado en las graderías del estadio.

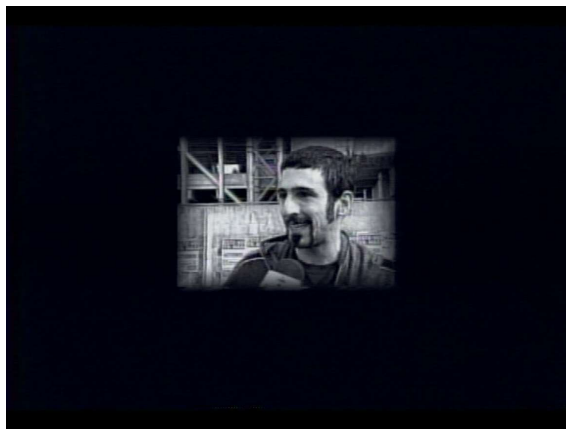


Créditos finales

El último plano es un hombre caminando en la calle, un hincha del América de Cali y más precisamente, uno de los directores de documental; sincrónicamente la voz de una persona hace un cantico refiriéndose a los “escarlatas” (El América de Cali), se funde a negro e inicia la música punk similar a la de la secuencia del título dándole paso al empaquetado en la misma tipografía que se ha manejado en blanco y sobre fondo negro.

Suena nuevamente la señal “mil ciclos” durante un segundo, se hace una transición de negro a una secuencia de video por medio de una simulación de encendido de televisor, en la secuencia se presenta un hincha posiblemente argentino, ella está aproximadamente a un 40% de escala y centrada, el personaje canta:

“Somos tan diferentes, vos sos platea y nosotros popular, si hasta en la gente podes notar, que es diferente la manera de pensar”, el video se cierra por medio de una máscara de movimiento vertical hacia el centro al mismo tiempo que suena el “mil ciclos” por un segundo, posteriormente aparecen nuevos datos de empaquetado con las mismas características anteriores.



La toma de la Desesperanza

Directores: Vicky Marín, Andrés Restrepo

Duración: 24'16"

Año de realización: 2001

Edición: Andrés Restrepo

Programa: Vidas Cruzadas



Títulos Iniciales

En el plano por medio de un zoom se presenta la pantalla de un monitor de un estudio. Se inicia un movimiento de zoom out que deja ver además de otros elementos de estudio, al profesor e investigador Ramiro Arbeláez quien con su comentario hace una introducción al documental a continuación, un análisis de sus contenidos y forma (especifica la forma en que se construye con notas de noticieros y el valor de sentido que esto tiene).

En los monitores se ven algunas imágenes del documental y sobre el cuadro completo aparece en tipografía sin serifa de trazo grueso y de color blanco, el rotulo que identifica a la persona que habla in campo.

Se hace de nuevo un zoom in, el profesor termina su comentario y a continuación inicia otro plano.

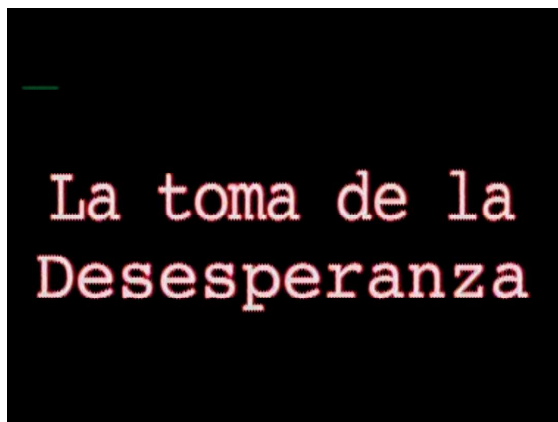
En este plano se muestra una estación de policía después de una toma guerrillera, los escombros, las marcas de disparos sobre las paredes los destrozos y los grafitis que indican FARC Y FRENTE 47. Funde a negro

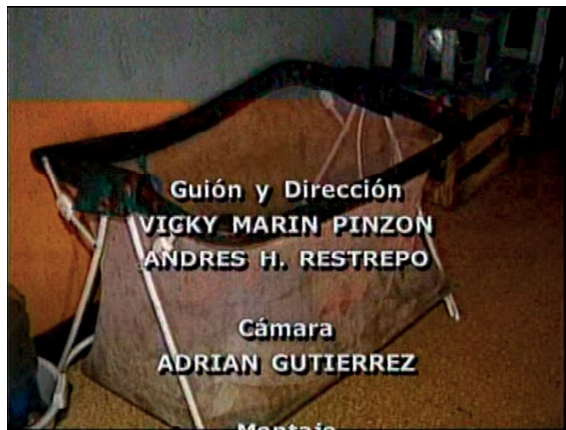
Sobre fondo negro llega por fundido de opacidad el título, él en tipografía con serifa de estilo egipcio, de la familia de las Courier en color blanco y con un trazo de color rojo.



La toma de la Desesperanza.

Funde a negro y continua otro plano.





Créditos finales

Sobre el último plano en traslación desplazándose de abajo hacia arriba llegan los créditos en tipografía sin serifa y de trazo grueso, con sombra paralela oscura mientras se escucha un sintetizador que aporta dramatismo.

La marcha del ladrillo

Directores: Mauricio Vergara H.

Duración: 23' 44"

Año de realización: 2001

Edición: Mauricio Vergara H

Programa: Vidas Cruzadas



Títulos Iniciales

En un primer plano de su rostro una mujer está dando una descripción del proceso para hacer ladrillos de manera artesanal. Funde a negro, inicia música de cámara y un Plano donde se presenta la estatua ubicada en el centro de la plaza de Caicedo en Cali, por medio de un zoon out y un texto que se ubica sobre el cuadro se brinda identificación geográfica del lugar.

El texto aparece en una tipografía sin serifa neogrotesca de trazo ancho. Además parece condensada.

El documental se desarrolla, y cerca del minuto 05:33, después de que se hacen unos primeros planos a la construcción de la casa de la obra, sobre uno de los espacios en el plano que queda fuera de campo, aparece por opacidad y en la misma tipografía que se usó anteriormente (una Impact) el título. En color Negro, con un inter-letrado alto y mientras unas manos amasan el barro.





Créditos finales

Sobre el último plano que muestra los escombros o restos de desmontar la obra, donde se ve el barro seco y una flor roja que completaba una decoración en las paredes internas de la casa llegan los créditos. La misma tipografía pero aquí en color blanco y con una sombra paralela. También aparecen de una en una por opacidad.

Éxodo, las voces

Directores: Mónica Bravo y Álvaro Girón

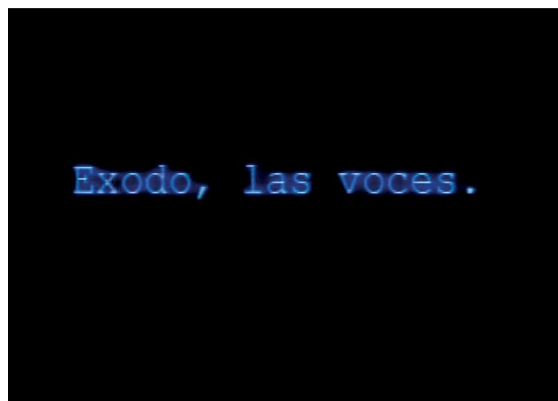
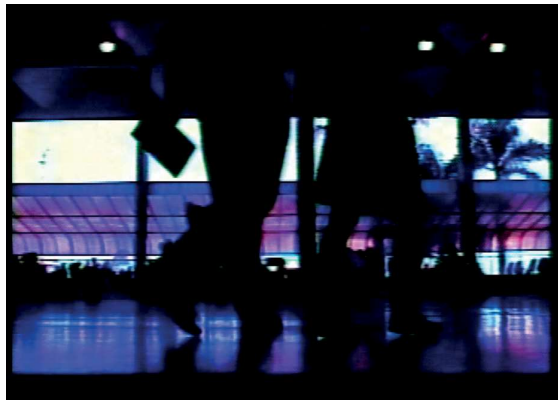
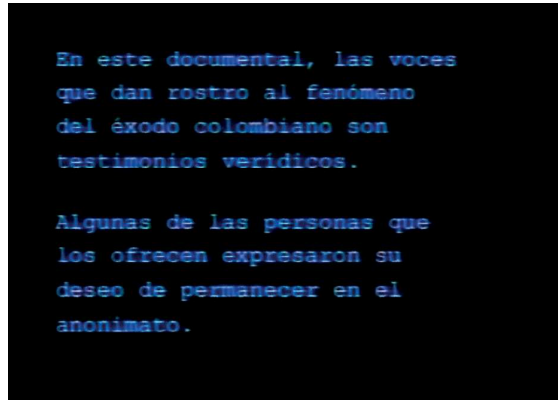
Duración: 18'30"

Año de realización: 2000

Edición: Guillermo Arias

Sinopsis

Colombia cada vez más acosada por la guerra, la violencia común y la crisis económica, conlleva a que muchos colombianos opten por el exilio. Este documental es una pregunta por un país que se queda vacío.



Títulos Iniciales

Como primer marco aparece Rostros y rastros, funde a negro. Luego un logo N.P.S., funde a negro.

Sobre fondo negro y en topografía Courier azul con justificación izquierda dice:

"En este documental, las voces que dan rostro al fenómeno del éxodo colombiano son testimonios verídicos.

Algunas de las personas que los ofrecen expresaron su deseo de permanecer en el anonimato."

Funde a negro

Simultáneamente se escuchan muchas voces como en una sala de espera llena

"El que no se va quiere irse. Se nos van hasta los que se quedan." Eduardo Galeano

Funde a negro

Un contraluz con colores temperatura fría, viraje hacia el azul presenta un lugar visto desde los pies de las personas en una sala amplia que parece ser la sala de espera del aeropuerto de Cali.

Al tiempo una voz dice:

"Todos estamos amenazados en el país, cierto?. Pero son diferentes tipos de amenazas, son diferentes tipos de sobras, diferentes tipos de miedo" la voz se apaga y el plano funde a negro también.

Aparece el título en la misma tipografía courier azul sobre fondo negro en fade in

Mientras el título se desvanece a negro una voz de una especie de narrador emite un comentario.



Créditos finales

Se presenta un plano desde el interior de la cabina de un avión, mientras el narrador hace un comentario final, funde a negro y llega el empaquetado de un uno en un cada grupo de trabajo. En la misma tipografía y en colores azul y amarillo.

Posteriormente todos los demás créditos y agradecimientos se desplazan en traslación ascendente vertical. Suenan de fondo los motores de un avión.



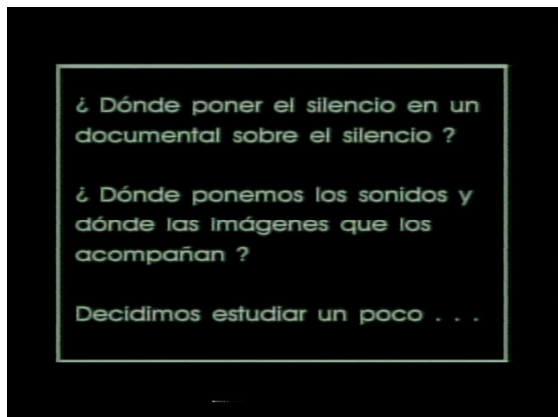
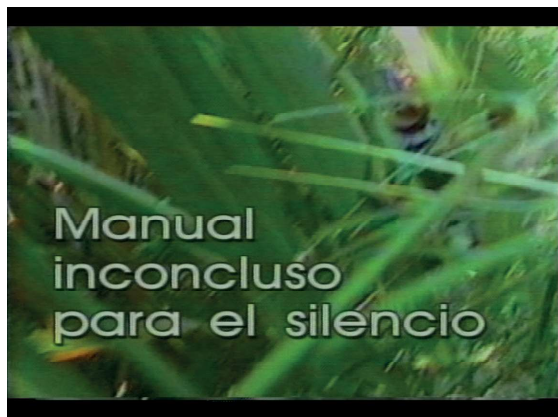
Manual inconcluso para el silencio

Directores: Mónica Bravo y Álvaro Girón

Duración: 18'30"

Año de realización: 2000

Edición: David Paz, Guillermo Arias



Títulos Iniciales

Inicia con sonido de guitarra, en la parte superior del cuadro una secuencia de video a un cuarenta por ciento de escala y centrada de manera horizontal muestra a un bebé durmiendo en lo que parece una hamaca improvisada y que tiene los colores de la bandera de Colombia. Esta secuencia se repite a forma de loop, inicia a color y se va des-saturando hasta llegar a un byn, allí inicia de nuevo el loop.

En la parte inferior de la pantalla y desde el inicio aparece una franja blanca justificada contra la parte inferior de la pantalla. Sobre ella aparece un texto negro que se desplaza de derecha a izquierda. La tipografía es sin serifa, geométrica y extendida en el eje Y. parece una Avant garde

En el texto se manifiesta lo siguiente:

"El presente trabajo, fue realizado en su totalidad con imágenes de archivo de noticias diarias. A pesar de algunas fallas técnicas, decidimos utilizarlas, porque son un testimonio documental de la guerra no declarada que se vive en los campos de Colombia."

El texto termina, el color de la franja y de la secuencia que hace loop hace un viraje hacia el verde y luego hace fundido a negro de manera exponencial, la guitarra se silencia.

Inicia video con sonido in, en él un grupo de policías y miembros del Gaula están realizando un operativo en medio de un cañaduzal. Se escuchan las voces de varios de los policías en medio de gritos y disparos, mientras apresan a uno de los aparentes secuestradores, en un instante uno de la voces lideres pide silencio con un grito, hay un efecto de sonido para hacer énfasis en el grito una especie de flanger y un eco leve. El video se detiene y allí aparece entonces el título del documental en tres líneas

Manual

Inconcluso

para el silencio

La tipografía es la misma, es blanca con un reborde negro y con efecto de sombra solida leve, aparece sobre el verde de las hojas de los cañaduzales.

Continúan las imágenes del operativo, capturan a unas personas y encuentran a una mujer secuestrada.

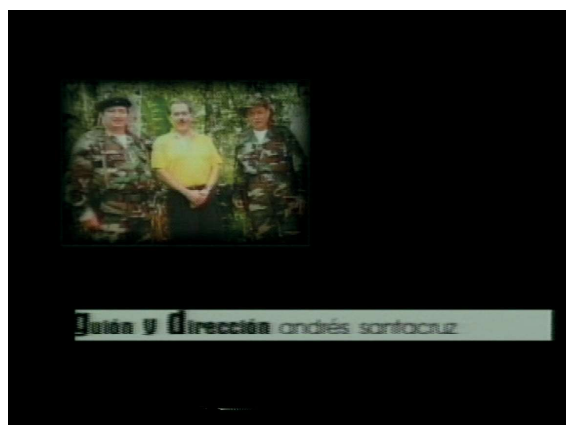
La imagen se funde a negro y el audio también con una pequeña disparidad siendo el audio el último en salir y justo en el instante en que uno de los encargados del operativo dice: "no quiero escuchar un solo tiro",

Inmediatamente después aparece un texto en la misma tipografía de color blanco y dentro de un marco blanco que presenta tres preguntas.

¿Dónde poner el silencio en un documental sobre el silencio?

¿Dónde ponemos los sonidos y donde las imágenes que los acompañan?

Decidimos estudiar un poco...



Créditos finales

En la secuencia final aparece de nuevo un remarco blanco con un texto blanco y tipografía Avant Garde
 “El problema del silencio es que no existe mientras exista aire. El problema nuestro, es que sin aire no existimos. Habría que estar muerto.” Funde a negro y sale de nuevo el formato franja blanca inferior y texto negro sobre ella de derecha a izquierda, funde a negro



Llega una secuencia en la parte superior (al 40 % de escala) durante algunos segundos justificada hacia la izquierda y luego al centro, en ella aparecen imágenes sobre los diálogos de paz durante el gobierno del presidente Pastrana.

En los primeros segundos se presentan datos de empaquetado y posteriormente en una letra gótica blanca un texto: “En muchos palacios antiguos// existen las llamadas salas de ecos, //donde una palmada se repite infinidad de veces con gran rapidez, dando la sensación de un aplauso.” En ese mismo instante la imagen de los diálogos de paz es el saludo entre Pastrana y Tirofijo con una palmada en la espalda.
 Funde a negro.



En esta secuencia final se hace más evidente que las secuencias que se ubican en la parte superior fueron capturadas con una cámara grabando sobre una pantalla o monitor de estudio. En algunos casos esta imagen es enmascarada y en otros se ve solo la pantalla dado que se grabó en un cuarto a oscuras.

Fracción Vital

Directores: Carolina Navas, Leonardo Villegas

Duración: 7'25"

Año de realización: 2001

Edición: Guillermo Arias

Programa: En tres dimensiones



Títulos Iniciales

Junto con una voz que habla sobre la luz, sus significaciones y sensaciones personales, aparece un plano del cielo siendo atravesado por rayos de luz, luego se intercalan planos de diferentes objetos siendo bañados por la luz, palomas, palmas, calles.

La voz como tal centra ya sus comentarios a la luz y su relación con la fotografía, paralelamente suena un sintetizador simulando una especie de instrumento de viento metálico de tonos bajos. Funde a negro.

Luego una secuencia de video se ubica a un 40% de escala centrada y sobre fondo negro en ella se ve una flor y una mujer que habla haciendo referencia a la luz y la relación con ellas. Funde a negro

Luego sobre la misma escala y ubicación anterior llegan imágenes de rayos x en movimiento, una voz hace referencia a la luz y su relación con los huesos.

Sobre esta misma escala de secuencia vuelve la voz inicial que describe lo que para él significa la fotografía. La voz ya se puede reconocer como perteneciente a Fernell Franco gracias a las imágenes que en pantalla muestran sus obras. Funde a negro.

Aparece una fotografía de Fernell al centro del plano, esta se ilumina solo en su parte central, dejando el resto del plano a oscuras. La luz que ilumina la foto es roja y el resto del área del cuadro es negro.

Sobre esta imagen aparece el título que llega en un fundido por opacidad rápido, la tipografía serifada y de estilo egipcio, es de trazo delgado. Una Courier. Aparecen tres textos cada nuevo desplaza al anterior.

Fracción Vital

Artista

Fernell Franco

Funde a siguiente plano



Créditos finales

Al centro de la pantalla nuevamente al 40% aproximadamente una secuencia de video muestra un juego infantil en un parque, se trata de un carrousel. En el centro de este hay una cantidad de espejos que al girar dejan ver al individuo que mantiene la cámara para registrar lo que estamos viendo. Esta secuencia es en tonos sepia y se escucha la música que posiblemente proviene del carrousel.

En la parte inferior del cuadro en una tipografía sin serifa, neogrotesca que se escribe en colores blanco y amarillo llegan los créditos finales uno tras de otro. El efecto de salida una traslación hacia la izquierda de manera rápida y la entrada una máscara rápida que los descubre de derecha a izquierda.

Interprete de la Muerte. Un retrato de Yolanda Sarmiento

Directores: Victoria Eugenia Valencia, Maria
Isabel Ospina

Duración: 25'

Año de realización: 1999

Edición: Javier Jaramillo

Sinopsis

Yolanda Sarmiento es una de las dos mujeres que realiza autopsias en el Instituto de Medicina Legal de Cali. Además de este trabajo, Yolanda se dedica a manejar el programa de mujeres embarazadas en un centro de salud del Seguro Social. A través de la mirada de Yolanda y de la mano de las realizadoras, este documental se convierte en una visita al mundo de las muertes violentas en Cali.



Títulos Iniciales

Inicia con datos de empaquetado identificando quien presenta el documental, letras blancas sobre negro en una tipografía sin serifa con un trazo medio, con terminaciones de pie o línea de base en pico.

Inicia la secuencia en un plano en detalle de una mujer que esta diseccionando un cuerpo por lo que se alcanza a ver en el reflejo del protector que tiene puesto en la cara.

Funde a negro y entonces aparece el título del documental, en tipografía blanca y sin serifa. Éste simulando la escritura realizada de manera mecánica-digital de una máquina de escribir, y es acompañada sincrónicamente de sonido correspondiente a esta acción. Funde a negro e inicia otro plano donde se escucha una voz que guía el relato.



Créditos finales

Después del último plano sobre un fondo en negro y con la misma tipografía usada en el título pero esta vez solo por opacidad, aparecen los agradecimientos y el empaquetado acompañado de música de piano y un contrabajo.



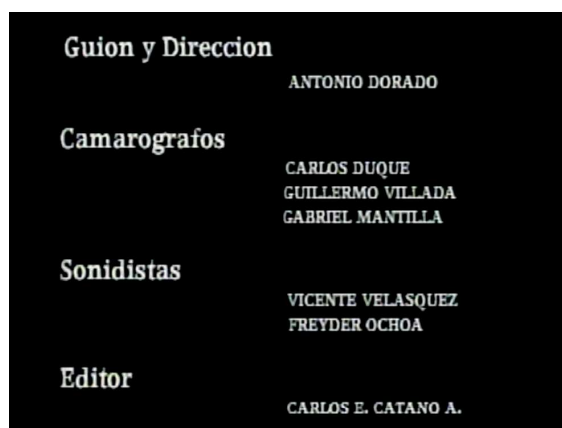
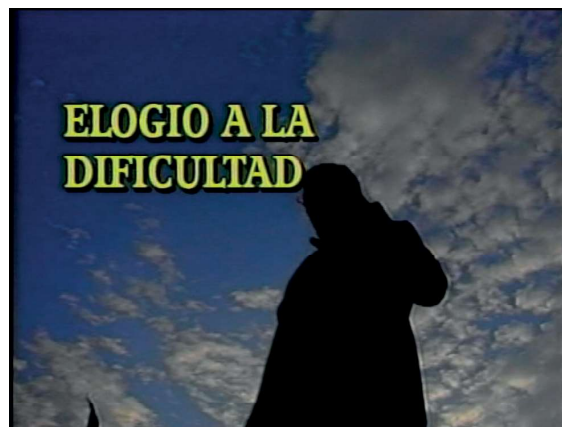
Estanislao Zuleta

Directores: Antonio Dorado

Duración: 24'16"

Año de realización: 1997

Edición: Carlos E. Catano



Títulos Iniciales

En tipografía con serifa de trazo ancho en color amarillo sobre negro aparecen los principales productores del Documental por medio de traslación ascendente, mientras se escucha música de cámara.

Luego sobre un plano a contrapicado de un hombre que camina a contra luz con un cielo medianamente nublado de fondo, se presenta el título de cada capítulo en la misma tipografía con serifa de trazo ancho de estilo egipcio en color amarillo, en este caso con sombra paralela negra y con entrada y salida por opacidad.

ELOGIO A LA DIFICULTAD

I. MEMORIAS DE FAMILIA

Créditos finales

Después del último plano en la misma fuente inicial y en color amarillo sobre fondo negro se declara:

"EN ESTE PROYECTO SE HAN REUNIDO DOCUMENTOS DEL PROGRAMA RAYUELA, REALIZADOS POR ASTRID MUÑOZ, JULIO GONZALES Y CARLOS A. ALBAN.

Funde a negro seguido en dos columnas que de trasladan en forma ascendente en el cuadro llagan todos los créditos en la misma tipografía inicial pero esta vez en color blanco.

Legalización, C27 H46 O

Directores: Viviam Unas, Oscar Adrian Arango

Duración: 23'14"

Año de realización: 1998

Edición: Daniel Larussi, Nelson Hinchima

Programa: Rostros y Ratros

Sinopsis

Un documental que aborda el tema de las drogas desde una perspectiva irónica al compararla con el colesterol. Magnitudes insospechadas de esta problemática social



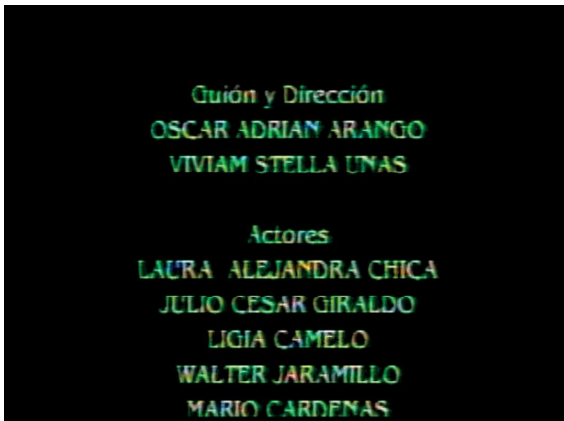
Títulos Iniciales

El primer plano muestra a un hombre con traje que se dirige tanto con sus comentarios como con su sugerente movimiento hacia el espectador, inicialmente se ve un plano medio (torso y cabeza) y unos segundos después mientras habla, el plano se cierra y se detalla del huevo que lleva en sus manos desde el principio. El hombre dice lo siguiente: Su gobierno sabe que este huevo cuesta sólo 100 pesos, pero también sabe que puede costarle la vida.

Cuando pronuncia la parte final de su comentario la cámara hace zoom al huevo en su mano y como acción final el hombre rompe el huevo contra el lente. Allí sobre la mancha que se percibe de color oscuro e impide el paso de luz hacia el lente llega el título del documental: C27 H46 O ; en una tipografía con serifa de estilo egipcia, una variante de las Courier, en color blanco y en el centro de la pantalla.

Un sonido de un sintetizador con un "delay" se escucha y se mantiene hasta enlazar con el plano siguiente.

Luego por medio de varios planos se muestra la preparación de una hamburguesa en un restaurante criollo, y el momento en que un joven la consume al final aparece de nuevo el título, pero esta vez escrito a mano sobre una superficie que parece ser colesterol seco. Una voz en off de un narrador describe que es el colesterol, esto se acompaña con audio de música rock. En el mismo plano del colesterol seco llegan desde derecha a izquierda y en la parte inferior del cuadro unos caracteres de texto que indican quienes son los realizadores del documental. Es la misma tipografía antes mencionada pero en este caso tiene una sombra paralela de color negro.



Créditos finales

En blanco sobre negro con textos centrados en cortinilla de abajo hacia arriba llegan los créditos en una tipografía con serifas de terminaciones agudas en color blanco y sobre fondo negro. A la par se escucha el mismo tema de rock que se usó en el inicio.

El proyecto del diablo

Directores: Oscar Campo

Duración: 25'

Año de realización: 1999

Montaje: Mauricio Vergara, Carlos Moreno

Sinopsis

Desde joven, nuestro único y principal personaje, se reconoce como un hombre sin cabida en la moralidad rutinaria de la ciudad de Cali, situación que le lleva a la experimentación como fórmula para evadir el letargo. Marxismo, anarquismo, literatura, peleas callejeras, rock and roll, el mundo de las drogas, el asesinato y la militancia en alguna secta satánica inspirada en la novela Las Ciudades de La Noche Roja de William S Burroughs. Una vida excesiva que al final, se ve recompensada con el descenso a su infierno particular, donde vaga su espíritu entre el cochambre industrial, el óxido, el abandono, la soledad y la putrefacción.

Títulos Iniciales

En blanco sobre fondo negro y en una tipografía sin serifa, de estilo Humanista muy similar a una Arial aparece una cita:

"All the roads lead me to hell But, hell is I.

JHON MILTON, Lost Paradise"

Sincrónicamente se escucha un piano que da un carácter melancólico-dramático, su sonido es en notas

Medias y el ritmo es lento.

Posteriormente un plano muestra un recorte de una figura de papel en blanco y negro, flotando en el agua. Aquel agua contiene elementos en estado de descomposición, madeiras, hongos, pasto e insectos. Dicha imagen recortada es una fotografía del Protagonista del documental. Funde a negro

A continuación se se presentan en la misma tipografía a los coproductores de la obra y se funde con otro plano de la figura sobre el agua, donde se puede apreciar gran cantidad de mosquitos que flotan también sobre ella. Funde a negro. Ahora sobre fondo negro, en blanco y en la misma tipografía mencionada aparece el título del documental en un efecto de resplandor exterior que disminuye hasta desaparecer, dejando el texto que dice:

The Devil's Project"

Luego esto se funde a negro y da paso a varios planos donde se muestran cuerpos desnudos entrelazados que parecen expresar angustia.





Créditos finales

Después del último plano, donde se mostraba la figura de papel flotando y sobre un fondo negro, llegan los créditos en la misma tipografía inicial en color blanco y en una traslación ascendente.

Piel de Gallina

Directores: Carlos Enrique Espinoza,
Mónica Arroyave

Duración: 14'

Año de realización: 1998

Edición: Daniel Larussi, Nelson Hinchima

Programa: Rostros y Rastros

Sinopsis

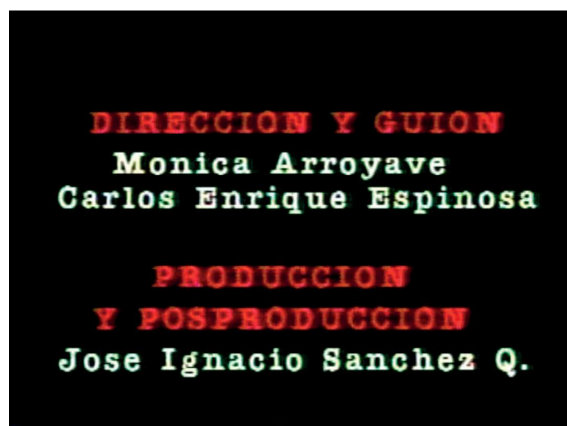
Una analogía entre el mundo y el huevo. Pepe es el protagonista. Una reflexión sobre la vida y el desarrollo social moderno

Títulos Iniciales

Mientras se escucha golpe de redoblantes y platillos, en un efecto de partículas (básico por tecnología), llegan los créditos. Desde un ruido, similar al ruido provocado por la falta de señal en los televisores análogos, por medio de transformación esas partículas se agrupan hasta formar una tipografía, ella con serifa y de estilo egipcio, muy similar a la Courier. El texto se desvanece volviendo al ruido. Posteriormente llegan otro par de textos que señala quien es el productor institucional de la obra.

En el cuadro aparece ahora una secuencia de animación análoga (stop motion), unos platillos voladores que giran sobre sí mismos y un planeta. Estos se ordenan en diferentes planos dando la sensación de profundidad y por sobre ellos se presenta el título por medio de una transformación, una especie de efecto de caracteres de algún software de edición digital (algo similar a un barrido por mosaicos,) los redobles se mantienen y se funde al siguiente plano donde se mantiene el recurso stop motion. Se reconocen entonces figuras antropomórficos de papel y un muñeco articulado que carga un arma. Sobre estos se presentan algunos créditos más, todos en la misma tipografía antes mencionada en color blanco, algunos dentro de un contenedor o caja de texto de color negro para mejorar el contraste y otros sin ella. Funde a otro plano de video donde se captura a una persona en un entorno real.





Créditos finales

El último plano se funde a negro. Allí en traslación ascendente en la misma tipografía mencionada antes pero en este caso en colores rojo y blanco llegan los créditos restantes, a la par suena música.

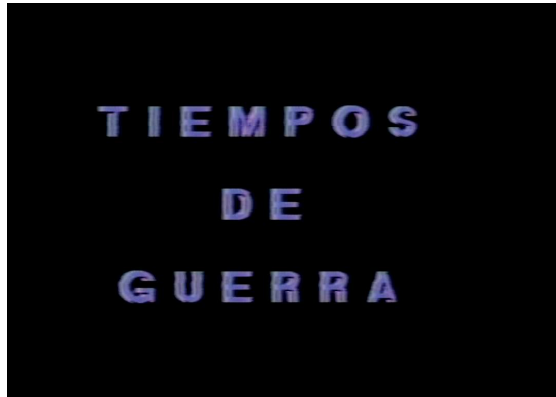
Tiempos de Guerra

Directores: Antonio Dorado

Duración: 30'

Año de realización: 1991

Edición: Jorge Mario Arias, Daniel Larussi,
Giovany Agudelo



Títulos Iniciales

Inicia de inmediato con el Título en tipografía sin serifa neogrotesca de trazo ancho. Tiene alguno detalles de tipo decorativo, en sus formas se marcan luces y sombras. El inter-letrado es alto y usa en color violeta no muy saturado sobre fondo totalmente negro. Simultáneamente suenan violines o Cellos muy dramáticos, funde al siguiente plano donde se observa una marcha fúnebre llegando a un cementerio.



Créditos finales

Por sobre los planos finales, donde se muestra al protagonista del documental recorriendo calles de la ciudad por medio de planos claro oscuros, llegan los créditos en tipografía blanca sin serifa, neogrotesca y con sombra paralela.

En estos planos, haciendo uso de chroma key se presenta al protagonista dando bendiciones y ascendiendo al cielo. Luego un plano muestra un relámpago en el cielo que ilumina solo un segundo la pantalla, allí aparece el texto FIN.



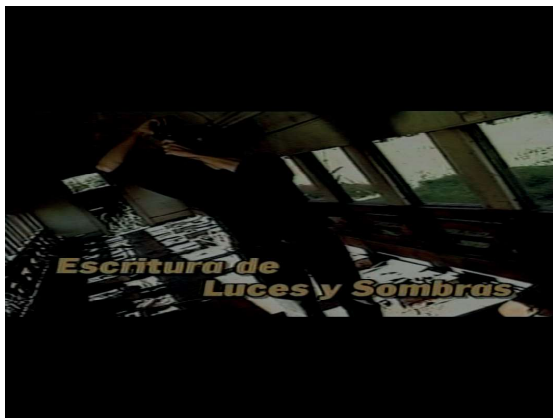
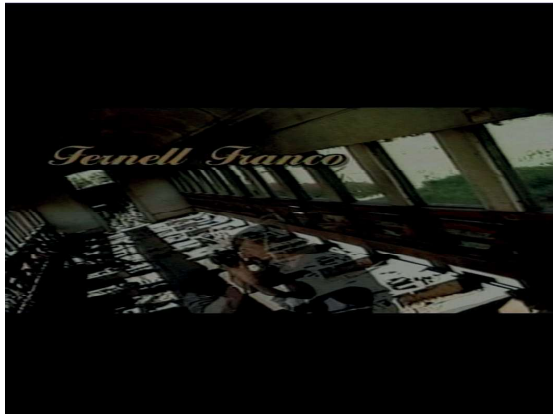
Fernell Franco, Escritura de luces y sombras

Directores: Oscar Campo, María Clara Borrero

Duración: 29'

Año de realización: 1995

Edición: Daniel Larussi



Títulos Iniciales

En altas, una tipografía serifada de trazo grueso, con terminaciones abocinadas, en color blanco y sobre fondo negro se declara:

ESTE DOCUMENTAL ES UN HOMENAJE A LA OBRA FOTOGRÁFICA DE FERNELL FRANCO UNA DE LAS MAS IMPORTANTES DE LAS DOS ULTIMAS DOS DEADAS EN COLOMBIA

A la par se escucha una música con percusión de bongoes y con melodía de saxofón y vientos metálicos.

Funde a negro el texto y aparece un plano de una especie de bodega (posiblemente las estaciones del tren) y se escucha la voz de Fernell Franco describiendo como empieza el proceso para con sus obras haciendo especial observación sobre la Luz. Funde a negro.

Otro plano presenta a Fernell dentro de un vagón de tren abandonado obturando su cámara allí sobre este plano se sitúa el título que se divide en dos partes, primero "Fernell Franco" en una tipografía Caligráfica de trazo ancho en color amarillo bastante desaturado casi llegando a un blanco y con un reborde y una sombra paralela de color negro.

La segunda parte del título "Escritura de luces y sombras" hace uso de tipografía sin serifa, una neogrotesca de trazo bastante ancho y con las mismas características de color, contorno y sombra.



Créditos finales

Sobre el plano final, en traslación ascendente, con tipografía serifada romana moderna. En color blanco y con una sombra paralela llega el empaquetado de la obra.