

Análisis del discurso multimodal de cortometrajes animados documentales en Colombia

Laura Ximena Osorio Mayorga

Trabajo de Grado para Optar el Título de Licenciada en Literatura y Lengua Castellana

Director

Giohanny Olave Arias

Doctor en Lingüística

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2026

Dedicatoria

Al arte, que me ha devuelto la vida.

Agradecimientos

A mis padres, Martin y Gladys, por su amor incondicional.

A mi hermana, Isabella, compañera de vida.

A Darling, lucero en mi camino.

A Alba, Angela, Damian, Liliana y Sebastián, por creer en mí.

A mi gatito, Milanese, ser divino.

Tabla de Contenido

Introducción	14
1. Problematicación	15
1.1. Contexto del problema	15
1.2. Pregunta de investigación	17
1.3. Justificación	17
1.4. Objetivos	19
1.4.1. Objetivo general	19
1.4.2. Objetivos específicos	19
2. Marco teórico	19
2.1 Antecedentes	19
2.2. Bases teóricas	23
3. Diseño metodológico	31
3.1. Tipo de investigación	31
3.2. Descripción del corpus	31
3.3. Instrumentos de recolección de datos	35
4. Resultados	38
4.1. Análisis por estratos	38
4.1.1. Descripción intra cortometrajes	38

ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL	5
4.1.1.1. Pinchaque, la danta colombiana	38
4.1.1.2. Cárcel	43
4.1.1.3. Anzoátegui	50
4.1.1.4. Yugo	54
4.1.1.5. Doña Ana Delia	58
4.1.2 Análisis inter cortometrajes	64
4.1.2.1. Comparación entre discursos	64
4.1.2.2. Comparación entre diseños	65
4.1.2.3. Comparación entre producciones	67
4.1.2.4. Comparación entre distribuciones	71
4.2. Análisis por metafunciones	72
4.2.1. Metafunción ideacional	72
4.2.2. Metafunción interpersonal	95
4.2.3. Metafunción composicional	105
5. Conclusiones	114
Referencias bibliográficas	126

Lista de Tablas

Tabla 1. Descripción del corpus	33
Tabla 2. Matriz categorial	37

Lista de Figuras

Figura 1. Proceso de codificación en el software Maxqda	36
Figura 2. Participante distinguible del fondo	73
Figura 3. Participante hecho de cartulina	73
Figura 4. Público en siluetas	74
Figura 5. Guarda de seguridad	74
Figura 6. Distancia	76
Figura 7. Mapa de Colombia	76
Figura 8. Mapa del Guaviare	77
Figura 9. Atardecer	77
Figura 10. Explicación del crimen a través de una fábula de conejos	79
Figura 11. Crimen cometido	79
Figura 12. Miradas unidireccionales	80
Figura 13. Gestación y nacimiento	81
Figura 14. Germinación	81
Figura 15. Carta de Jorge Palacios a Laura, su hija	82
Figura 16. Cancha deteriorada de la prisión	83
Figura 17. Actor del partido liberal convertido en buitre	83
Figura 18. Infección que se expande por el cuerpo	84
Figura 19. Huellas de la comunidad afrodescendiente que lidera Ana	85

Figura 20. Mapa del Tolima	86
Figura 21. La Violencia	87
Figura 22. Íconos de flechas que abruman a una danta	87
Figura 23. Íconos de flechas que persiguen la fauna de los Andes	88
Figura 24. Medalla de oro manchada con sangre	88
Figura 25. Los Pájaros entrando a las casas de los habitantes del pueblo	89
Figura 26. Buitre como representación del partido liberal	90
Figura 27. Anzoátegui cubierto de sangre	90
Figura 28. Florecer de una comunidad	91
Figura 29. Paloma mensajera	91
Figura 30. Mazo marcando la sentencia	92
Figura 31. Cruz como símbolo de redención	93
Figura 32. Cruz como símbolo religioso	93
Figura 33. Bueyes cargando el yugo	94
Figura 34. Estatuilla de bueyes	94
Figura 35. Lámparas con forma de yugo	94
Figura 36. Hija busca protección en la madre	96
Figura 37. Ataque en la reclusión	96
Figura 38. Secuestro y crimen	97
Figura 39. Padre de Ana Delia Cundumí	98

Figura 40. François Désiré Roulin	99
Figura 41. Bueyes unidos por un yugo	99
Figura 42. Andes colombianos	100
Figura 43. Entrevistado dando su testimonio	101
Figura 44. François Désiré Roulin compartiendo sus hallazgos	101
Figura 45. Panorámica de las periferias de la ciudad	102
Figura 46. Patio de los reclusos	103
Figura 47. Juicio contra Jorge	103
Figura 48. Páramo	104
Figura 49. Carta del padre	105
Figura 50. Primera Aparición de Justin Goudot	106
Figura 51. Escape	107
Figura 52. Panorámica del pueblo	107
Figura 53. Banda marcial escolar	108
Figura 54. Corrupción	109
Figura 55. Caza	110
Figura 56. Identidad al descubierto	110
Figura 57. Actores armados	111
Figura 58. Oscuridad	112
Figura 59. Explotación del páramo	112

ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL	10
Figura 60. Desplazamiento forzado	113
Figura 61. Escondidas del humano	114

Lista de Apéndices

Los apéndices están disponibles en el Repositorio Institucional

Apéndice A. Resultados del software Maxqda

Resumen

Título: Análisis del discurso multimodal de la animación documental en Colombia *

Autor: Laura Ximena Osorio Mayorga **

Palabras Clave: Animación, multimodal, cortometraje

Descripción:

La presente investigación describe, identifica e interpreta la articulación de los modos semióticos presentes en el discurso multimodal inmerso en el género animado documental de tipo cortometraje entre los años 2011 y 2022 a través de 5 audiovisuales seleccionados. Para ello, se realiza un análisis de tipo cualitativo del discurso multimodal desde una metodología de la estratificación y metafunciones del lenguaje visual categorizadas a través de una matriz categorial y el uso de software Maxqda en función de hallar las regularidades y particularidades en el corpus. Con lo anterior, se construye un panorama del género híbrido animado documental de tipo cortometraje de los últimos años en Colombia, se reconoce el potencial del género para llevar a la luz relatos crudos, se valora como medio de comunicación para la reconstrucción de la memoria y se estima como herramienta pedagógica hacia la alfabetización visual.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director: Giohanny Olave Arias. Doctor en Lingüística

Abstract

Title: Analysis of multimodal discourse in documentary animation in Colombia*

Author: Laura Ximena Osorio Mayorga**

Key Words: Animation, multimodal, short film

Description:

This study describes, identifies, and interprets the interplay of semiotic modes present in multimodal discourse within the animated documentary genre of short films produced between 2011 and 2022, based on five selected audiovisual works. To this end, a qualitative analysis of multimodal discourse is conducted using a methodology based on the stratification and metafunctions of visual language, categorized through a categorical matrix and the use of Maxqda software to identify patterns and particularities within the corpus. This approach constructs an overview of the hybrid animated documentary short film genre in Colombia in recent years, recognizes the genre's potential to bring raw narratives to light, values it as a medium for reconstructing memory, and considers it a pedagogical tool for visual literacy.

* Degree work

** Department of Human Sciences. Language School. Bachelor's Degree in Spanish and Literature. Director: Giohanny Olave Arias. PhD in Linguistics.

Introducción

El género animado documental en la cinematografía colombiana se configura como un campo diverso en el que los discursos se materializan para incidir en una sociedad cada vez más visual. En esta investigación se propone realizar un análisis del discurso multimodal, en respuesta a la predominancia de estudios centrados en lo temático e histórico y a la escasez de aproximaciones de este tipo en el formato de cortometraje. Para ello, se trabajó con un corpus compuesto por 5 cortometrajes de animación documental, lo cual permite comprender estas obras a partir de los modos semióticos que lo componen y su articulación. Asimismo, este enfoque ofrece un panorama de la producción audiovisual del país en la última década. De este modo, la investigación se orienta hacia la reivindicación del género animado como una forma que posibilita la representación de relatos provenientes de la oralidad y su permanencia en el tiempo a través del registro digital.

Por lo anterior, se opta por un estudio de carácter cualitativo a través de la estratificación de cada uno de los cortometrajes categorizados en discurso, diseño, producción y distribución, y las metafunciones del lenguaje visual desde lo ideacional, interpersonal y composicional. De manera posterior se identifican e interpretan las regularidades y particularidades que dan luces sobre el género y sus innovaciones. El corpus seleccionado corresponde a audiovisuales disponibles en plataformas digitales, de acceso libre y catalogados en el género animado documental con una extensión máxima de 15 minutos.

Este documento se compone de 5 capítulos: en el primero, se realiza una contextualización y formulación del problema hallado; en el segundo, se elabora un marco teórico como base y guía para el análisis; en el tercero, se presenta una descripción del corpus seleccionado y el diseño

metodológico implementado para la descripción, identificación e interpretación de las regularidades y particularidades en la articulación de los modos semióticos a través de una matriz categorial y el software Maxqda; el cuarto, contiene el análisis implementado y sus hallazgos; el quinto, recolecta las conclusiones de la investigación.

1. Problematicación

1.1. Contexto del problema

La animación resulta ser una técnica que, en palabras de Santa (2014), se implementa en el cine colombiano desde principios del siglo XX con el largometraje *Colombia Victoriosa* (1933) de Arturo Acevedo Mallarino. La historia de la animación en el país ha transitado de la realización en el formato de cintas de cine —con altos costos y la inexistencia de escuelas de cine— a lo digital, momento cuando se desarrollan las escuelas cinematográficas en universidades que llegan a producir estos materiales. Si bien, en un primer momento, la animación tuvo cabida en el terreno publicitario para la televisión, hacia las décadas de los 70 y 80 se incrementa la realización de cortometrajes animados. Lo anterior, según Arce (2014), se debe al periodo de sobreprecio, tiempo donde se establecen leyes para incentivar la creación de contenido filmicos nacionales con base en costo de taquilla, el cual era destinado a la financiación de producciones apoyadas por la Junta de Clasificación de Películas que seleccionaba cortometrajes sobre los largometrajes. Finalmente, es en 1983 que la animación se instaura como género.

Con el cierre del siglo XX, se clausura la Oficina para el Fomento Cinematográfico, lo que reduce la circulación de producciones dependientes de estímulos estatales. No obstante, en la segunda mitad de los años noventa se incrementa nuevamente la producción de obras animadas en la nación, gracias a la apertura económica que, en palabras de Arce (2014), se suma a la llegada de nuevas formas de distribución, producción y consumo de lo audiovisual. Este contexto impulsa,

ya en el siglo XXI, una producción digital de carácter independiente. A partir de entonces, la circulación de los audiovisuales deja de limitarse a las salas de cine, la televisión o festivales, y pasa a expandirse a través del internet. A ellos se suman el acceso a sistemas digitales de producción de animación, la consolidación de cátedras universitarias de animación y la promulgación de la Ley de Cine de 2003.

Ahora bien, los estudios realizados con frecuencia sobre la animación en Colombia se centran exclusivamente en aspectos técnicos, históricos o temáticos ligados a la violencia como el conflicto armado. Según Sosa (2014), dicha violencia es representada muchas veces como motor narrativo de las producciones animadas. Esto debido a las características sociales, históricas y económicas vigentes del conflicto en Colombia. Si bien esto resalta la función social que llega a tener un producto audiovisual, se omite examinar desde lo analítico cómo estas producciones cinematográficas, en el caso de los cortometrajes, construyen discursos a través de los modos semióticos presentes en lo audiovisual. Una mirada centrada en solo lo temático que abarca la pieza audiovisual reduce la comprensión del potencial de la animación —en el caso de esta investigación, de carácter documental— como herramienta crítica para abordar realidades sociales. Esto contrasta con postulados que, como el de Smith (2017), posicionan la animación como medio idóneo para expresar los aspectos más crudos de la realidad humana, al funcionar como un mediador que organiza la realidad y la hace comprensible. Esta perspectiva coincide con la siguiente concepción: «el valor de la imagen [...] va más allá de la simple representación» (Santa, 2014).

En consecuencia, esta investigación pretende analizar cortometrajes colombianos pertenecientes al género animado documental comprendidos entre los años 2011 al 2022 —*Pinchaque, la danta colombiana* de Caroline Attia Larivière, *Cárcel* de Catalina Vásquez Salazar,

Anzoátegui de Bibiana Rojas Gómez, *Yugo* de Carlos Gómez Salamanca, *Doña Ana Delia* de Jessica Contreras—. Estos con la finalidad de examinar, desde un análisis del discurso multimodal, la articulación de los modos semióticos que constituyen su discurso. Además, se busca presentar un panorama de las producciones audiovisuales de los últimos años en Colombia.

1.2. Pregunta de investigación

De acuerdo con lo anterior, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se relacionan los modos semióticos en el cortometraje documental de animación colombiano entre los años 2011 a 2022?

1.3. Justificación

La presente investigación realiza, mediante un estudio cualitativo comparativo, un análisis de la construcción del discurso multimodal en cortometrajes del género animación documental. Este tipo de análisis resulta ser pertinente ya que «El análisis del discurso multimodal constituye un paradigma emergente en el campo de los estudios del discurso que amplía el estudio del lenguaje *per se* al estudio del lenguaje en combinación con otros recursos tales como las imágenes, el simbolismo científico, la gestualidad, las acciones, la música y el sonido.» (O'Halloran, 2012, p.148). Por lo anterior, se adoptan los postulados Kress y Van Leeuwen (2001/2011) para realizar un análisis por estratos de los diferentes modos semióticos, en relación con el discurso, el diseño, la producción y la distribución. Asimismo, se lleva a cabo un análisis de las metafunciones del lenguaje visual, que, según Kress y Van Leeuwen (2021), se categorizan en las dimensiones ideacional, interpersonal y composicional.

Cabe mencionar que la elección del objeto de estudio responde a la ausencia de análisis discurso multimodal en el formato cortometraje y, en particular, en el del género híbrido animado documental. Asimismo, responde a la implementación de una gramática del lenguaje visual que,

además de contribuir a la comprensión del audiovisual en su composición gráfica, permite reivindicar el género animado como herramienta crítica en representación de realidades crudas. En adición, se reconoce la importancia pedagógica que tiene este material audiovisual como medio para fomentar la creatividad y la imaginación mediante la producción de cortometrajes por parte de los estudiantes, así como su recepción y pertinencia en el aula.

El estudio fue viable debido a que se tiene acceso al material audiovisual para su análisis mediante las plataformas *RTVCplay* del Sistema de Medios Públicos de Colombia, *Cortometrajes Colombianos* de la Corporación de Cine Corto y *Retina Latina* en coordinación del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Además, esta investigación puede ser de interés para campos como la semiótica, la sociología y lingüística.

1.4. Objetivos

1.4.1. *Objetivo general*

Analizar las relaciones entre los modos semióticos en el cortometraje animado documental colombiano entre los años 2011 a 2022.

1.4.2. *Objetivos específicos*

1. Describir las articulaciones de los distintos modos semióticos en la construcción del discurso presentes en los cortometrajes seleccionados.
2. Identificar las regularidades presentes en las articulaciones de modos semióticos de los cortometrajes seleccionados.
3. Interpretar las constantes y singularidades de los 5 casos analizados con respecto a los aspectos multimodales de la estratificación y las metafunciones del lenguaje visual.

2. Marco teórico

2.1 Antecedentes

Animación documental en América Latina

Para Lagunas y Murillo (2022), desde los inicios del fenómeno cinematográfico existe un carácter documental de lo real mediante las imágenes en movimiento; tal es el caso de *La llegada del tren a la estación*, de 1896, realizada por los hermanos Lumière. Es en el siglo XX cuando la animación se articula en los largometrajes documentales en el territorio colombiano, desde 1933, con *Colombia victoriosa*, dirigida por Gonzalo Acevedo Bernal y Álvaro Acevedo Bernal, la cual presenta los acontecimientos entre la guerra de Perú y Colombia en los años 30 y mediante la animación se ilustra en un mapa los traslados en el territorio. Los autores ofrecen definiciones de

varios autores para determinar el género documental como un espacio donde lo ficcional media en lo creativo y va de la mano con la realidad, para así tornar a un sentido y compromiso social.

Entre las tendencias en el uso de la animación documental en América Latina, los autores mencionan cuatro usos que ejemplifican producciones de la región: sustitutivo, expositivo, expresivo y realismo abstracto. En el uso sustitutivo, la animación hace presencia cuando la imagen *live-action* no cuenta con el material para representar el hecho narrado ni el testimonio. Lo anterior debido a la falta de un registro de constancia de los eventos de un pasado remoto o por la omisión de los existentes. En el uso expositivo y expresivo, la voz en *off* juega un papel importante ya que cumple una función narrativa, explicativa y descriptiva de la imagen; además, el ejemplo usado del largometraje colombiano animado en *stop-motion* *Pequeñas voces*, del 2011, la voz en *off* proveniente de infancias suman autenticidad y credibilidad al documental, en adición a un realismo psicológico de los estados internos del portador de la voz. En el uso del realismo abstracto, presente en el cortometraje experimental, la animación además de ser un ejercicio visual es también un ejercicio sonoro de un montaje realista que maximiza el sentido documental de la pieza.

A modo de conclusión, los autores enfatizan en la concepción de variedad de técnicas presentes en la animación documental en América Latina, así como en la capacidad para reimaginar, reconstruir, resignificar y visualizar pasados, presentes y futuros (ya sean individuales o colectivos). Estas producciones se relacionan con las luchas y las reivindicaciones de la memoria, de los afectos y los deseos, que dan como resultado una subjetividad animada.

Animación documental en Colombia

Para Guzmán y Aristizábal (2022), el valor de la animación documental radica en su tarea de recuperación de la memoria y la materialización de acontecimientos de los cuales no se halla un registro. Además, los autores definen la animación documental como aquella que aborda lo real interpretando los sucesos desde diversas perspectivas, a través de la sustitución mimética y no mimética. En el caso de la sustitución no mimética, se reconoce la animación en su potencial como medio para expresión de significados. Otra característica presente en la animación documental es la citada desde Wells (1997) como el modo subjetivo, donde se reconstruye la realidad mediante el trabajo de animación con la unión del registro auditivo de los actores.

En cuanto a la animación documental en Colombia durante el siglo XX, los autores mencionan las piezas audiovisuales documentales de carácter ilustrativo e infográfico, tales como *Colombia Victoriosa* (1933), de Gonzalo Acevedo y Álvaro Acevedo, donde se recrea el recorrido de los barcos y aviones de guerra situados en un mapa; y *¿Qué es la democracia?* (1971), de Carlos Álvarez, el cual hace uso de la animación para ilustrar la definición del concepto de democracia. Ya para el siglo XXI, la animación documental toma perspectivas subjetivas y colectivas que organizan las visiones y discursos críticos de la realidad, marcados por un entorno violento.

El trabajo referido recolecta textos nacionales e internacionales para rastrear el estado del arte de la animación documental. En el caso de los textos nacionales, su producción empieza desde la primera década del siglo XXI, que es el momento donde la animación documental es apoyada por la Ley del cine del año 2003 y el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, con un reconocimiento de la categoría de guion para animación en 2010, además de la adquisición de tecnologías digitales que impulsan lo animado en ámbitos académicos. Además, se realiza una categorización de la producción animación documental entre 2003 y 2019, en la que el cortometraje se consolida como

un formato predominante frente a otros, como series televisivas y largometrajes. En términos temáticos, el conflicto armado y la violencia en el país se configuran como tópicos reiterados en estas producciones.

Análisis multimodal en producciones colombianas

Vásquez (2023) realiza un análisis multimodal de la narrativa audiovisual en la serie de televisión animada *El siguiente programa* de 1997, para comprender la construcción de la representación de la realidad política colombiana. Su investigación es holística, de carácter analítico e interpretativo: el autor conceptualiza lo multimodal desde autores como Kress (2001) y Forceville (2009) para enfocarse en la metáfora multimodal durante el estudio de la pieza audiovisual. Además, precisa la elaboración de una matriz de análisis para la identificación de los modos semióticos y el análisis de la construcción de la metáfora en torno a los fenómenos referidos al clientelismo y la corrupción.

El enfoque en la metáfora multimodal permite desfragmentar la información para un trabajo de abstracción de la representación analizada. En adición, se logra identificar cómo se realiza la representación de la corrupción y el clientelismo mediante un proceso de codificación y decodificación de los modos semióticos (imagen, audio y discurso) presentes en el corpus de diez episodios de la serie. Además, gracias al análisis de la narrativa audiovisual se pudo identificar una configuración en las dinámicas de poder en relación con la política colombiana.

Por otro lado, Polanía (2019) realiza una investigación de carácter cualitativo-interpretativo desde una perspectiva semiótica en el largometraje *Agarrando pueblo*. El autor categoriza la manifestación de la polifonía discursiva desde los distintos niveles narratoriales que se manifiestan en los diferentes modos sensoriales: oralidad, sonido e imágenes; características que hacen multimodal el objeto de estudio de naturaleza ficcional presentado en la producción como

cortometraje pseudo documental. En cuanto al modo visual se halla la construcción de dos formas de enunciación: una monocromática y la otra policromática, donde se identifican los distintos narradores y niveles narratoriales. En adición, el autor precisa la presencia de voces textuales (enunciado explícito emitido por un actor) y voces discursivas (valoraciones de sí mismo y del otro que da cuenta de la axiología e ideologías en el cortometraje), ambas voces coexisten en el largometraje. Los resultados del estudio reflejan, en la articulación de lo ficcional enmarcado en lo documental, una crítica a la producción de documentales de apariencia verídicos para vender material destinado al espectáculo.

En suma, los apartados anteriores son una evidencia de los intereses históricos, temáticos y técnicos al respecto de la producción cinematográfica de animación documental en Colombia. En cuanto a los estudios previos de carácter analítico, se evidencian análisis discursivos enfocados en la articulación de los modos semióticos o sensoriales presentes en producciones colombianas de tipo serie televisiva animada y largometraje pseudo documental. Lo anterior demuestra un vacío en el estudio de cortometrajes del género animación documental para la comprensión de sus modos semióticos; además de la inexplorada aplicación de las nociones como estratos y metafunciones del lenguaje visual propuestas por Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, las cuales se emplean en la presente investigación para realizar el análisis del discurso multimodal.

2.2. Bases teóricas

Multimodalidad

La multimodalidad se entiende como la cualidad de “any text whose meanings are realized through more than one semiotic code” [cualquier texto cuyo significado se realice a través de más de un código semiótico]. (Kress y Van Leeuwen, 2006, p.177). Además, Kress y Van Leeuwen (2001/2011) reconocen que la lingüística tradicional concibe el lenguaje como un sistema que

funciona a través de la doble articulación —entre significante y significado—; en el caso de los textos multimodales, estos se construyen el sentido en multiplicidad de articulaciones de los modos semióticos que comprende un texto.

Análisis del discurso multimodal

O'Halloran (2021) define el análisis del discurso multimodal como aquel que ofrece una indagación profunda en el objeto de estudio de esta naturaleza, ya que, además de detenerse en el lenguaje, dirige su atención en elementos como imágenes, gestos, música, simbolismos y sonidos, vinculados a expansiones semánticas. En adición, Kress y Van Leeuwen (2001) proponen un análisis por estratos del corpus multimodal, en el que el discurso se configura a través del diseño, entendido como las ideas que se desean comunicar mediante los recursos semióticos presentes en los modos; la producción, momento en el que el discurso y dichos recursos se articulan para materializar el diseño; y la distribución, fase en la que se abordan los aspectos de difusión del mensaje en los medios. Cabe destacar que, en relación con su propuesta analítica, Kress y Van Leeuwen (2021) se centran en el lenguaje visual para categorizarlo en las dimensiones ideacional, interpersonal y composicional, lo que permite un estudio de los modos semióticos a partir de su figuración.

Modos semióticos

Para Kress y Van Leeuwen (2001/2011), los modos son conjuntos de recursos semióticos mediante los cuales los discursos y los tipos de interacción se ejecutan de manera simultánea. Así, un modo está estructurado por recursos semióticos socialmente conformados y culturalmente determinados con la finalidad de crear significado; entre ellos se encuentran la imagen—estática

o en movimiento—, la escritura, el habla, el gesto, la música, la banda sonora y los objetos tridimensionales, los cuales son utilizados en la representación y la comunicación. (Kress, 2010, p.102). Por lo tanto, los modos semióticos se clasifican en verbal oral —que abarca el habla vinculada a la entonación, acento, ritmo e intensidad—; gráfico—referido a representaciones que comprenden la posición de los elementos en el espacio, así como su tamaño, color y forma, cualidades que permiten ahondar en el tipo de relación entre las entidades representadas—; musical —asociado a la música o banda sonora en relación con la melodía, ritmo e intensidad—, verbal escrito —que comprende palabras, cláusulas y frases organizadas mediante la sintaxis y gramática, al tratarse de un sistema alfabético o basado en caracteres que incorpora recursos gráficos como letras o signos de puntuación—; y gestual —que concibe los movimientos corpóreos de brazos, manos, cabeza y expresiones faciales, situados en un tiempo y espacio determinados—.

Estratos

En palabras de Kress y Van Leeuwen (2001/2011), los estratos son la división para la distinción entre el contenido y la expresión de la comunicación, además de la distinción de los significados y significantes articulados en los recursos semióticos. En primer lugar, el discurso se refiere a conocimientos socialmente construidos sobre la realidad, desarrollados en contextos sociales específicos y que responden a los intereses de los actores. Estos se realizan a través de los modos semióticos que han desarrollado los medios para ejecutarlos. Además, los discursos no solo proveen versiones sobre quién hace qué, cuándo y dónde, sino que también incorporan interpretaciones, evaluaciones y propósitos. El discurso se articula en una multiplicidad de modos, en los cuales cada modo hay un recurso para su configuración y se encuentra permeado por ideologías, estilos de vida y contextos sociales amplios. Según su disposición, el discurso da lugar

a conjuntos particulares que se reflejan en los textos, los cuales producen efectos que se traducen en ideologías y evidencian la relación entre su articulación, las prácticas sociales y los sistemas de valores.

En segundo lugar, el diseño corresponde a la organización y especificación de elementos y estructuras de aquello que se va a articular en la producción, ya que en este estrato se da forma a los recursos disponibles para funcionar como un “plano” del resultado final. Asimismo, estos recursos deben ser reconocidos como comunicativos y representacionales, desde los más abstractos hasta los más concretos, incluidos los materiales para la construcción del diseño. Los autores precisan que, si los modos semióticos no figuran en un inventario oficial y público dentro de una cultura o práctica, no pueden incorporarse al diseño; lo mismo ocurre con estructuras y frecuencias reconocidas (sintagmas), como un guion o género, que sí están habilitadas para este proceso. En esta fase los modos se moldean en respuesta al discurso, mientras que, a su vez, el discurso es el resultado de las prácticas de diseño configuradas de manera consensuada dentro de una sociedad.

En tercer lugar, la producción se refiere al uso de los recursos en los modos semióticos y en los medios que amplían la comunicación, así como las herramientas y materiales implicados. Este estrato no solo comprende la realización del diseño, sino también los significados añadidos que se construyen socialmente en un contexto determinado y que reflejan un conjunto de valores. Más allá de lo denotativo, se encuentran las connotaciones, mediante las cuales los signos literales o denotados ya formulados adoptan y evocan significados secundarios de carácter ideológico, importados desde ámbitos como el lugar, el tiempo, el grupo social o la cultura, configurando así complejos de ideas y valores. Los autores enfatizan dos formas en las que se manifiestan estos significados connotados: la primera, denominado procedencia, refiere a aquel significado que

surge en ausencia de un modo semiótico no sistematizado por un lexicograma, construido a partir de su relación con valores y temas del discurso en un contexto específico; la segunda, denominada potencial de significado experimental, alude a cómo las cualidades materiales de los recursos utilizados adquieren significado a partir de la experiencia física y corporal, resignificándose con el tiempo y fluctuando entre culturas. En este último caso, también pueden identificarse metáforas culturales derivadas de dichas cualidades materiales —como el sonido o el color—, aspectos que los autores destacan por su frecuente omisión en la categorización de los modos semióticos.

En cuarto lugar, la distribución comprende las formas de difusión de los discursos, así como los procesos de recodificación o adaptación de los productos o eventos semióticos para su reproducción y distribución, incluyendo su inserción en los medios o formatos seleccionados.

Metafunciones del lenguaje visual

Para Ghio y Fernández (2008), la metafunción remite a funciones abstractas inherentes a todos los usos del lenguaje, puesto que este puede cumplir diversas funciones según las culturas. Estas metafunciones se manifiestan en la interacción con otros, en la representación e interpretación de la experiencia del mundo —tanto interna como externa— y en la organización y construcción de textos significativos en contextos específicos. Por su parte, en relación con la funcionalidad de lo visual como sistema de comunicación, los autores señalan que los requisitos de representación y comunicación se aplican a todos los modos semióticos, sin limitarse al habla o la escritura. (Kress y Van Leeuwen, 2006, p. 41-42)

Para el análisis de las metafunciones del lenguaje visual, Kress y Van Leeuwen (2021) proponen las siguientes categorías:

En primer lugar, la dimensión ideacional, entendida como la capacidad de los sistemas semióticos para representar objetos y sus relaciones, se compone de participantes, que refiere a la representación de los sujetos involucrados en los procesos (personas u objetos) y, según el tipo de procesos, se denominan actores y objetivos en estructuras transaccionales (cuando acción recae sobre otro); reactores y fenómenos en estructuras reaccionales (relacionadas con la dirección de la mirada); y portadores y atributos en estructuras analíticas (sujetos que encajan entre sí y conforman un todo) o simbólicas; circunstancias, que son la representación del lugar o escenario en el que ocurren las acciones; procesos narrativos, que abarcan la representación de estructuras de acción —transaccionales (unidireccional o bidireccional), no transaccionales y eventos—, de reacción —mirada transaccional (unidireccional o bidireccional) o no transaccional—, así como de habla, pensamiento y conversión (transformación de elementos en apariencia o forma); y procesos conceptuales, reflejados por la representación de estructuras de clasificación (subordinadas, superiores e interrelacionadas), de análisis (ensambladas o no ensambladas, inclusivas, temporales, cuantitativo-temporales, centralizadas, descentralizadas, distribuidas, desglosadas, desordenadas, topográficas y topológicas) y simbólicas (atributivas y sugestivas).

En segundo lugar, la dimensión interpersonal, refiere a la representación de la relación social entre el productor, espectador y objeto desde los modos semióticos, incluye el acto de la imagen y mirada, entendido como la representación de la intención de demanda (mirada dirigida al espectador) u oferta (mirada entre los participantes o sin contacto visual) generada entre los participantes y el espectador; la distancia social, como aquella que refiere a la representación de la distancia entre los participantes y el espectador puede ser íntima (primerísimo primer plano), personal (primer plano o plano medio), social (plano entero) y pública (plano panorámico); la subjetividad, que alude a la representación del punto de vista de acceso al objeto representado y

sugiere relaciones de igualdad mediante ángulos horizontales —involucramiento (frontal) o distanciamiento (oblicuo)— y de desigualdad mediante ángulos verticales, que indican poder del espectador (picado) o poder del participante (contrapicado); y la objetividad, que responde a la representación de la orientación a la acción (desde dentro de la acción, en un lugar funcional) y a la orientación del observador (desde fuera, como externo), donde el ángulo cenital contribuye a una mayor objetividad del punto de vista del espectador.

En tercer lugar, la dimensión composicional, entendida como la capacidad de los elementos visuales para formar signos complejos cohesionados internamente entre sí y en relación con el contexto en el que se producen, se constituyen el valor informativo, el cual corresponde a la ubicación espacial de los elementos representados que inciden en su significado (izquierda/derecha: dado/nuevo; arriba/abajo: ideal/real; centro/margen: núcleo/auxiliares); el encuadre, como aquella estructura que conecta o separa los elementos representados mediante líneas, bordes, recuadros, bloques de texto, vectores o colores. El encuadre es fuerte cuando divide elementos y los representa como unidades independientes de información y es débil cuando se integran los elementos en un grupo unificado; y la relevancia, entendida como la jerarquización de la atención a los elementos dentro de la composición en función de rutas de lectura lineales y no lineales, y depende de factores como tamaño, iluminación, nitidez, enfoque, contraste tonal (blanco/negro), contraste de color (saturación, suavidad o complementariedad), posición, perspectiva (planos y superposición) y factores culturales (como la figura humana, símbolos culturales u objetos significativos para la experiencia del espectador).

Cortometraje

Correa (2007) define el cortometraje como una obra audiovisual con una duración inferior a 69 minutos, que puede ser de carácter documental, argumental o experimental. Por su parte, Zavala (2014) establece una distinción entre largometraje y cortometraje, y sostiene que este último no debe entenderse como un subgénero del primero, sino como un género autónomo que ofrece una visión poética, irónica, lúdica, metafórica o alegórica del mundo, o de un instante singular de la experiencia, la memoria o la imaginación.

Documental

En palabras de Gutiérrez y Aguilera (2004), el documental es una herramienta audiovisual para la recuperación de la memoria. Asimismo, Arango (2004) lo diferencia de géneros como las noticias, las crónicas y los reportajes —de carácter periodístico— al señalar que el documental se distingue por el desarrollo de un tema fundamentado en un proceso de investigación, en el que la voz del autor expone la materia tratada. Además, se caracteriza por aclarar, ilustrar y construir los hechos en una nueva versión para el espectador, constituyéndose como un instrumento que permite profundizar en el ser humano, su entorno y las relaciones sociales de un territorio determinado.

Animación

La animación es una creación artificial que genera la ilusión de movimiento a partir de líneas y formas inanimadas. Esta técnica da vida al diseño al transformar la realidad —no en un sentido físico sino metafísico—, ya que no se centra en cómo se ven las cosas sino en lo que significan. Además, la animación puede representar lo cotidiano, subvertir las nociones convencionales de la realidad y cuestionar la comprensión y aceptación ortodoxas, al desafiar las

leyes de la gravedad y al transformar la percepción del espacio y el tiempo: en este sentido, la animación dota de propiedades dinámicas a entidades sin vidas. (Wells, 1998, pp. 10-11)

Según Durán (2014), la animación ha permitido crear, alterar o modificar la apariencia de lo real para visibilizar otros aspectos del mundo —fantásticos, simbólicos o poéticos—, o, en ocasiones, para dar cuenta de lo no visible. En cuanto al documental animado, este posibilita retratar aquello que ocurrió y no fue registrado en su momento mediante medios documentales. En esta hibridación se abren nuevas posibilidades sin pretender reemplazar el registro testimonial y su aspiración de objetividad propia del documental; por el contrario, el propósito de este cruce es el enriquecimiento mutuo, para así aprovechar sus potencialidades simbólicas y poéticas.

3. Diseño metodológico

3.1. Tipo de investigación

Esta investigación se enmarca en un enfoque cualitativo, el cual acopla los procedimientos propios del análisis del discurso multimodal como metodología para examinar cómo se articulan los modos semióticos presentes en los cortometrajes del género animación documental colombianos de los últimos años. Desde la teoría de Kress y Van Leeuwen (2001/2011) se utiliza el modelo de análisis por estratos, además de un análisis desde las metafunciones del lenguaje visual de la gramática del signo visual de Kress y Van Leeuwen (2021). En conjunto, ambos análisis se emplean para la categorización de cada una de las piezas audiovisuales, en busca de sus regularidades y diferencias presentes en el panorama colombiano de la última década.

3.2. Descripción del corpus

Para el análisis de la animación documental en Colombia, se optó por realizar una búsqueda de producciones en un periodo delimitado entre 2011 y 2022. Asimismo, se establecieron como

criterios de selección que las piezas correspondiera al formato cortometraje documental animado, con una duración aproximada entre 5 y 15 minutos, y que estas estuvieran disponibles en acceso libre a través de las plataformas *RTVCplay* del Sistema de Medios Públicos de Colombia, *Cortometrajes Colombianos* de la Corporación de Cine Corto y *Retina Latina*, disponible en la plataforma del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. En la tabla 1 se presentan los cortometrajes seleccionados:

Tabla 1.

Descripción del corpus

Cortometrajes	<i>Pinchaque, la danta colombiana</i>	<i>Cárcel</i>	<i>Anzoátegui</i>	<i>Yugo</i>	<i>Doña Ana Delia</i>
Año	2011	2018	2018	2021	2022
Autor	Caroline Attia Larievère	Catalina Vásquez Salazar	Bibiana Rojas Gómez	Carlos Gómez Salamanca	Jessica Contreras y Juan Silva
Producción	Nativa; Senso Films	DodoAnimación	Enrojo Producciones; Capicú a	JPL Films; Ikki Films; Nocroma	Guaviare: labrando memoria
Duración	5 minutos	13 minutos	15 minutos	10 minutos	8 minutos
Plataforma	<i>Retina Latina</i>	<i>RTVCplay</i>	<i>Cortometrajes Colombianos</i>	<i>RTVCplay</i>	<i>Retina Latina</i>
Distribuidores	Agencia del Desarrollo del Cine y Audiovisuales Bolivianos (Adecine), Ministerio de las Culturas, las artes y los saberes de Colombia/Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos, Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), Instituto Mexicano de Cinematografía de México (IMCINE), Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerios de Cultura y Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU)	Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (MinTic)	Bibiana Rojas Gómez	Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (MinTic)	Agencia del Desarrollo del Cine y Audiovisuales Bolivianos (Adecine), Ministerio de las Culturas, las artes y los saberes de Colombia/Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos, Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI), Instituto Mexicano de Cinematografía de México (IMCINE), Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerios de Cultura y Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU)
Síntesis	Recorrido a través del descubrimiento de una nueva especie de tapir en los Andes colombianos, su función en la selva y su relación con las	Laura relata la historia de su padre tras las rejas en Antioquia, quien, con el pasar del tiempo, le revela a su hija mediante un	Recolección de las historias de miembros de la comunidad de Anzoátegui, Tolima, las cuales reflejan	El relato de campesinos que enfrentan las consecuencias del capitalismo al dejar sus lugares de origen y trabajar en	Recorrido a través de la vida de Ana Delia Cundumí, una mujer afrodescendiente, víctima del conflicto armado, lideresa social y activista en la región

	comunidades locales.	cuento las razones de su encarcelamiento.	las percepciones del conflicto armado nacional marcadas por la época de La Violencia bipartidista en Colombia.	un entorno industrial a las afueras de Bogotá, Cundinamarca.	del Guaviare, Colombia.
Enlace	https://www.retinalatina.org/peliculas/pin-chaque-la-danta-colombiana/	https://rtvcplay.co/cortometrajes-documentales/carcel	https://www.cinecorto.co/anzoategui/	https://rtvcplay.co/cortometrajes-documentales/yugo	https://www.retinalatina.org/peliculas/dona-ana-delia-jessica-contreras-juan-silva/

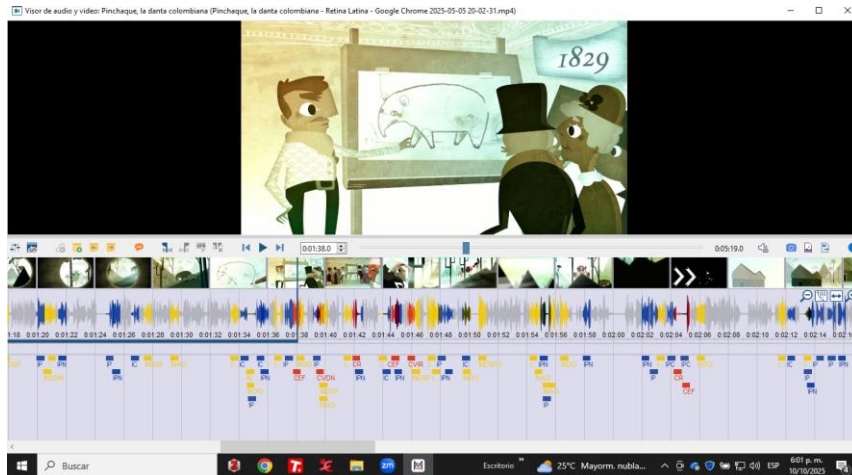
3.3. Instrumentos de recolección de datos

Para la codificación, categorización y anotación de cada categoría de las metafunciones del lenguaje visual presentes en los cortometrajes se usó el software de análisis cualitativo Maxqda. Con esta herramienta, cada cortometraje se cargó en la base de datos y se creó un sistema de códigos para la anotación de fotogramas. Dichos códigos corresponden a las categorías de las metafunciones del lenguaje visual indicadas en el marco teórico; cada código fue nombrado con las iniciales de su denominación. Por ello, se asignó un color distintivo a cada metafunción durante el proceso de codificación en el software, como se puede observar en la Figura 1: azul (metafunción ideacional), amarillo (metafunción interpersonal) y rojo (metafunción composicional).³ Como resultado, el software generó un archivo en formato Excel donde pueden observarse aquellos fotogramas seleccionados, sus recurrencias y particularidades. Cabe mencionar que, aunque durante la anotación se seleccionaron fotogramas individuales, para el análisis comparativo en la categoría de procesos narrativos se optó por agrupar algunos de ellos en secuencias, a fin de facilitar su lectura.

³ Los fotogramas anexados a modo de figuras son tomados del listado arrojado por el software y pueden ser rectificadas por el lector en el apartado de apéndices ubicado en el Repositorio Institucional.

Figura 1

Proceso de codificación en el software Maxqda



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma del minuto 1:38

Además, para el análisis de los estratos y los datos arrojados con el software implementado —estos referidos a las metafunciones del lenguaje visual en el apéndice adjunto al Repositorio Institucional— se optó por la descripción individual y la correlación de los hallazgos para cumplir con los objetivos dirigidos a la búsqueda de recurrencias y particularidades de cada objeto del corpus conforme al funcionamiento de la siguiente matriz categorial:

Tabla 2.

Matriz categorial

Cortometraje	Análisis por estratos (general)				Análisis de metafunciones (específico)		
	Discurso	Diseño	Producción	Distribución	Ideacional	Interpersonal	Composicional
<i>Pinchaque, la danta colombiana</i>							
<i>Cárcel</i>							
<i>Anzoátegui</i>							
<i>Yugo</i>							
<i>Doña Ana Delia</i>							

4. Resultados

4.1. Análisis por estratos

4.1.1. Descripción intra cortometrajes

4.1.1.1. Pinchaque, la danta colombiana

Discurso

En este primer cortometraje se retrata la historia de las dantas en los Andes colombianos, en el cual se construye un discurso pedagógico mediante las representaciones visuales de varios ejemplares de dantas y la fauna que habita el territorio, además de dos figuras masculinas que representan a los científicos franceses François Désiré Roulin y Justin Goudot –interesados por la fauna colombiana en el siglo XIX– y la de un infante perteneciente a la comunidad indígena Nasa, quien convive con estos mamíferos en su territorio autóctono.

Para Leal (2009) el discurso pedagógico pretende el aprendizaje de un conocimiento transmitido, donde hay presencia de un enseñante y un aprendiente como agentes de la enunciación, en el que el primero instruye y el segundo procesa sus propios conocimientos y construye el saber del cual era ajeno. En adición, el discurso pedagógico simplifica y hace una presentación didáctica del texto perteneciente a un discurso científico. Este discurso es articulado por un narrador externo en tercera persona (con una voz en *off*), el cual proporciona datos tanto fechas, nombres, fauna y flora de los Andes colombianos, así como la llegada de la danta al país, las expediciones en su búsqueda en Tolima, su descubrimiento y la caza que deriva en su riesgo de extinción. También, este discurso pedagógico se enlaza con la entidad vinculada a la producción

del cortometraje, Fundación Nativa, organización no gubernamental sin ánimo de lucro conformada por *kággabas*, comunidad indígena de La Guajira, quienes habitan en el territorio con dantas y son defensores de la biodiversidad y del bienestar de la selva en la Sierra Nevada del Caribe.

Diseño

El discurso pedagógico es reforzado por la concientización que se realiza de las dantas a través de su importancia para la fauna y flora del territorio donde habitan. Desde la alianza con la Fundación Nativa para la realización de este cortometraje, se tiene como objetivo «defender la comunidad viviente o biodiversidad y propiciar el bienestar de la selva donde aún viven las dantas o tapires.» (Fundación Nativa, s.f.). Es por ello que, en esta pieza, se precisa la preocupante tendencia a su extinción debido a la caza humana, esta representada a través iconos de flechas de cacería sobre un fondo negro, reforzada con una banda sonora que aumenta su ritmo y connota tensión en el espectador, acompañadas por presentaciones visuales figurativas de las dantas y los loros orejiamarillos escapando de estos íconos.

Por lo anterior, es importante mencionar que durante el siglo XXI se han impulsado planes de acción para la preservación de la danta de la montaña, como también es denominada, desde el Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial de Colombia (2005) a través del Plan Estratégico de Gestión Ambiental para la Recuperación y manejo de las poblaciones de las especies focales, amenazadas, endémicas y migratorias de la biodiversidad colombiana y desde la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN), organización dedicada a la conservación de la biodiversidad, fundada en 1948. En el reporte del Grupo de Especialistas de Tapires (TSG) de la Comisión para la Supervivencia de Especies SSC de la UICN, se ejecutó un

plan de acción que, en palabras de Lizcano et al. (2004), la mayor amenaza del riesgo de extinción de la danta *Tapirus Pinchaque* es la cacería por poblaciones humanas locales en el territorio colombiano frente al peruano y ecuatoriano, la disminución continua de su hábitat por causa de la agricultura y la ganadería, además de verse afectada la dispersión de semillas, tarea de las que se encargan las dantas en el ecosistema que es denotada en la pieza audiovisual a través del modo visual. En la misma línea, según Bernal (2015) la danta aparece en Lista roja de la UICN de especies amenazadas con probabilidades de extinción para el 2014, además de la Lista de Mamíferos Amenazados de Colombia del año 2006, en la cual, según la investigación de la autora, la cacería, deforestación para cultivos y minería en el hábitat inciden en la desaparición de la especie. En suma, ambos autores coinciden que al reducirse la población de dantas, su reproducción en un intervalo de dos años por una sola cría dificulta un alza en su población.

En cuanto al tipo de montaje implementado, este corresponde a una estructura cronológica en la que se presenta el descubrimiento de la danta *Tapirus pinchaque* y se avanza en su estudio como especie endémica de los Andes. Además, las transiciones entre las secuencias de este cortometraje se realizan a través de los participantes representados gracias a la animación 2D; es el entorno el que cambia para así reflejar una continuidad en el relato durante sus 5 minutos de duración.

Producción

En el cortometraje a través de los modos semióticos, se constituye un mensaje informativo y educativo. Lo anterior, se debe a la presencia de una voz en *off* con tono formal en el modo verbal oral, a manera de narrador, el cual expone datos, fechas y hechos al respecto de la danta

colombiana, su descubrimiento, la naturaleza y amenaza de su especie a lo largo de toda la pieza audiovisual.

Además, el modo gráfico se refleja a través de una animación en 2D que recrea participantes tales como las propias dantas con una fisonomía correspondiente de tez morena y características manchas blancas en su orejas y boca; François Désiré Roulin y Justin Goudot caracterizados con indumentarias arquetípicas de exploradores que los distinguen como científicos interesados en el estudio del animal; un infante de la comunidad Nasa caracterizado con vestimenta con un patrón de tejido y una representación simbólica de la caza de dantas a través de íconos de flechas. En cuanto a los espacios, las viviendas Nasa se ubican a través de las montañas representadas con techos de un material que se asimila al fique y del territorio de los Andes, junto con escenarios que representan la fauna –como los loros arejiamarillos– y flora del territorio montañoso acompañados de colores verdes con la palma de cera, además de otorgar puntos de referencia desde la cartografía del territorio materializado en un mapa.

En adición, el modo musical está presente para articular la melodía proveniente de instrumentos de percusión y voces con cánticos sutiles que acompañan el inicio y final del cortometraje. La presencia de melodías de instrumentos de viento y cuerda son reiterados en momentos de tensión o calma en la pieza.

En cuanto al modo verbal escrito, este se evidencia en el título del cortometraje proyectado, el nombre del departamento del Tolima para ubicar al espectador en un punto específico del territorio colombiano y de la ciudad de París desde donde parte François Désiré Roulin. He aquí este modo cumple una función de orden cronológico del estudio de la danta, situados a un lado de la pantalla como viñetas, para ejemplificar lo anterior se describen los siguientes momentos: 1822,

François Désiré Roulin viaja a través del océano atlántico para llegar por el río Magdalena hasta el Tolima; 1829, François Désiré Roulin nombra la danta colombiana como *Tapirus pinchaque*: la danta fantasma; 1844, expedición de Justin Goudot, científico interesado por encontrar en persona a la danta. Finalmente, el modo verbal escrito cierra la narración de la voz en *off* con un texto que abarca toda la pantalla con la siguiente descripción: “Aunque Justin Guodot logró en probar la presencia de la danta en la localidad de Juntas en el departamento de Tolima en 1844, la mayoría de los colombianos ignoran hoy su existencia”.

Por otra parte, el modo gestual se evidencia en las representaciones de François Désiré Roulin y Justin Goudot con miradas de admiración y curiosidad que denotan su intención por descubrir a la danta; las expresiones faciales del infante de la comunidad Nasa, quien denota familiaridad y confianza en la convivencia con la danta en su comunidad; las dantas, aunque animales, adaptan una expresividad facial que reacciona con el entorno, desde el miedo, el disgusto y la seguridad reflejados en el diseño visual de sus rostros humanizados.

Distribución

Actualmente, el cortometraje es difundido en formato digital a través del catálogo de *Retina Latina*, plataforma pública vía internet con acceso libre de contenidos audiovisuales que abarcan el cine latinoamericano y promueve los derechos culturales de los ciudadanos de América Latina y el Caribe junto a entidades cinematográficas de la región. Este cortometraje está categorizado para todo público y desde el año de su publicación, ha sido presentado en 21 festivales, en los que se encuentran el festival *Broadcasted in cinemas in Tolima* (2011) en Colombia, *Film Natura et de Environnement de Murs Erigné* (2011) en Francia, *Animanima* (2012) en Serbia, entre otros.

En 2011 fue galardonado con el Premio mejor animación Festiver en Colombia y con una mención de honor en cortometrajes Expotoons en Argentina.

4.1.1.2. Cárcel

Discurso

Por otra parte, en *Cárcel* se presenta una crítica hacia el discurso penitenciario desde los testimonios registrados entre 2013 y 2016 de Laura y Jorge Palacio. A través de una analogía animalizada se muestra la vida carcelaria del padre durante la infancia y adolescencia de Laura en Itagüí, Antioquia, además de retratar los reclusos de la cárcel, agentes penitenciarios, implicados en el crimen cometido por el padre y la víctima. En este cortometraje, por medio de la narración de la voz en *off* de los participantes y las representaciones visuales análogas animalizadas se retrata la relación padre e hija, la versión del padre a través de un cuento para la explicación de su encierro, las visitas de la hija a la cárcel, una agresión dentro de la misma y las perspectivas de ambos con respecto al lugar penitenciario.

Para Añez (2015) el discurso penitenciario enraíza la necesidad de la cárcel como mecanismo de corrección hacia el privado de la libertad y constituye una pena privativa de libertad como símbolo de violencia institucional que el Estado ejerce, este bajo un ideal de humanización y de resocialización en un espacio de respeto y garantía de la dignidad del preso para la superación de sus condiciones de desventaja, exclusión y marginación social. He aquí, el cortometraje funge un subtexto de crítica al sistema que no garantiza los derechos de los reclusos y afecta en sus relaciones interpersonales, caso que se puede evidenciar tanto en los reclusos retratados como en la infancia de Laura, quien crece viendo a su padre recluso en una prisión, el cual sufre un ataque

físico causado por un sicario y que simplemente es trasladado a otra cárcel, una respuesta que no soluciona el problema estructural de seguridad en los centros penitenciarios.

Diseño

La crítica al discurso penitenciario se ve permeado por retratos visuales mediante la analogía animal de los sujetos que habitan la cárcel, el motivo de la reclusión que se infiere desde el sicariato, las visitas de la hija a través de los años a la cárcel y las perspectivas con respecto al lugar penitenciario y el anhelo de los participantes por el reencuentro. Ahora bien, en el cortometraje, mediante el modo visual se representa un sujeto con aspecto felino, quien da órdenes a un recluso para atacar a Jorge en su celda. Desde la analogía del gato negro, representado como el actor intelectual del ataque hacia Jorge en el cortometraje, según Cooper (2008) este animal lleva consigo una carga simbólica de causa o presagio de infortunios, sobre todo en la cultura china –y occidental–. Una noción que cala con este sujeto como el responsable del ataque mediante el sicariato.

Para Ortiz (1991) el sicariato comprende un factor de inseguridad en Colombia como sustituto de instituciones de defensa, seguridad y justicia desde organizaciones narcotraficantes y el sector económico semiclandestino. Este término ha sido generalizado desde los años 80, a raíz de asesinatos dirigidos a dirigentes y activistas de la Unión Patriótica, organizaciones sindicales, figuras nacionales, del Estado y de la política. Además, el autor indica que el sicariato se caracteriza en la medida que el agente intelectual y el agente material están enlazados por un acuerdo de compraventa en la ideología del intercambio de mercancías, a menos de que exista una noción de lealtad en el sicariato al servicio del narcotráfico organizados por contrato. En adición, el autor hace énfasis en la realidad desigual que propicia el sicariato, nacido en barrios de bajos

ingresos, desempleo, insuficiencia alimentaria, mísera, vivienda, transporte escaso, servicios del Estado ínfimos y tardíos, donde habitan aquellas migraciones campesinas expulsadas por la violencia de sus territorios que da paso a la apropiación del espacio privado y público. El fenómeno del sicariato permea a Jorge, tanto como actor y víctima de este. En suma, el encierro de los agentes materiales involucrados en el sistema sicarial deja qué desear al momento de reinsertar al sujeto en la sociedad, como es el caso de Jorge, que tampoco soluciona su realidad desigual, sino que por el contrario, propicia los espacios de violencia, soledad y olvido que el cortometraje refleja hacia aquellos detenidos en estos centros.

Ahora bien, el montaje de este cortometraje sigue una linealidad temporal a medida que avanza el testimonio de Laura y Jorge e incorpora un *flashback*, a través de la representación visual de la medalla de oro, previa a la reclusión de Jorge, mediante el cual se representa el crimen que cometió. En adición, las transiciones entre secuencias se evidencian en los cambios de escena, enmarcados por la representación del entorno y de los participantes involucrados las acciones ilustradas mediante la animación 2D, implementada durante 13 minutos, que corresponde a su duración.

Producción

En este cortometraje, a través de los modos semióticos se constituye un testimonio desde dos voces en *off* quienes narran la vida carcelaria y la relación fraternal entre los participantes.

En cuanto al modo verbal oral, este se refleja en el testimonio de Laura en voz en *off* que acompaña toda la pieza audiovisual para dar cuenta de la relación paterna entre ella y su padre, Jorge Palacio, el entorno carcelario y el relato ficcional que su padre crea para explicar su situación

como privado de la libertad, además de un audio externo que se incorpora al final del relato con un mensaje en la voz del padre hacia Laura.

Por otro lado, el modo visual se hace presente en las distintas representaciones animalizadas de felpa de los actores y los espacios penitenciarios. Lo visual complementa el testimonio de Laura con sucesos como la captura del padre debido al asesinato y robo hacia un individuo mientras que esta relata el cuento de conejos creado por el padre, una agresión con arma blanca que sufre Jorge en el encierro a lo cual Laura expresa no tener conocimiento del causante real este suceso en su momento, hasta luego de un año. Además, este modo acompaña al audio externo incorporado en el cortometraje con una sucesión de figuras como los mismos participantes, una paloma mensajera y finalmente un pastel de cumpleaños para Laura, el cual hace referencia al día en el que fue enviado el mensaje por el padre. En cuanto a los espacios penitenciarios, el modo gráfico recurre a retratar espacios en evidente abandono a través de celdas oscuras, sucias, en mal estado y el paso del tiempo entre una escena y otra en el desgaste de un arco de baloncesto situado en una cancha dentro de la cárcel.

Ahora bien, la figura del cerdo se identificó tanto en la representación visual de la víctima del crimen cometido por el padre de Laura como en la figura del poder judicial, un juez penal. Ante todo, es preciso indicar que, según Cooper (1988), el simbolismo del cerdo, situado en el centro de la Ronda de la Existencia, representa la codicia. Dicha Ronda de la Existencia o Samsara «[...] se refiere al ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento como consecuencia del karma en el Budismo, Hinduismo y Jainismo.» (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, s.f.). En el cortometraje, a través de un objeto de valor como lo es una medalla de oro, el material de este objeto connota la acumulación de riqueza que conduce a los victimarios a cometer el asesinato,

además que esta medalla se encuentra manchada de sangre en manos de la analogía animal de Jorge al inicio y final del cuento creado por este dirigido a Laura. He aquí que la representación visual del crimen remite al relato sobre la familia de conejos, narrado mediante el modo verbal oral por Laura: mientras ella cuenta que el señor conejo sale por las noches con sus amigos y, en una ocasión, come zanahorias de la huerta de un señor quien, indignado, los encierra en una jaula, el modo gráfico muestra el secuestro de la víctima. En esta representación aparece la víctima con la medalla de oro —aún sin manchas de sangre—, atado de manos y con signos de tortura por fuego, marcado con un hierro en forma de zanahoria; este ícono remite, por metonimia, a las zanahorias robadas en el cuento. También, mientras los conejos con máscaras y armas de juguete —un tipo de arma que connota un sentido de inocencia permeada en el relato infantil que está a la par— al intentar detener a la víctima que escapa, esta muere. Al resultado del suceso, el modo verbal oral acompaña el modo gráfico con el sonido predominante de las sirenas policiales y la representación visual de los victimarios bajo una colorimetría azul y roja en alusión a las sirenas.

Además, la analogía del conejo de felpa —material que connota inocencia en un relato crudo— está presente en la representación del cómplice de Jorge, de este último y de su hija. Para Cooper (1988) el conejo posee un carácter lunar asociados a divinidades de este tipo y como hogar del mismo, ya sea para culturas orientales de Egipto o China. En esta última, durante la festividad de la luna se confeccionan figuras de liebres o conejos blancos, para recordar al acompañante de la diosa *Chang'e*. Por lo anterior, la representación visual elegida a través de la luna en el cortometraje connota el cuerpo lleno de heridas del padre, Jorge, en la analogía del conejo.

Para finalizar, la representación visual figurativa e icónica de la paloma acompañada del modo verbal oral de la grabación de la voz padre con un mensaje de cumpleaños para su hija,

connota un significado de medio de comunicación a distancia, como tal es el caso de la paloma mensajera. Por lo anterior, la elección de este animal cala en la llegada del mensaje para Laura, lo cual enfatiza el anhelo por el reencuentro que esta manifiesta desde el modo verbal oral.

En cuanto al modo musical, una banda sonora está presente en un tono sutil de piano que incrementa en momentos puntuales, tales como durante el crimen cometido por el padre, la caracterización del centro penitenciario y sus reclusos y el mensaje final de Jorge hacia Laura, esto para generar atención y tensión en el espectador.

En el caso del modo verbal escrito, al inicio del cortometraje se observa el siguiente texto en color blanco sobre un fondo negro: “La siguiente historia está construida a partir de los testimonios de Laura y Jorge Palacio, registrados entre 2013 y 2016”. Aquí se demarcan los portadores de la voz en *off* y el lapso de recolección de estas voces. También, este modo se hace presente en una hoja de papel a manera de carta que es enviada a Laura al momento de ser apresado su padre, mientras que esta inicia su relato la figura del padre desaparece de escena. En adición, en la caracterización de los lugares penitenciarios, el modo verbal escrito se hace presente en grafías a través de grafitis situados en las instalaciones y en la numeración de las celdas. También, este modo se hace presente en tres ocasiones puntuales: la primera, referido al nombre de Laura que se marca sobre la piel de su padre a manera de tatuaje; la segunda, en una tarjeta de cumpleaños con el nombre Laura y la cifra número 15; la tercera, en un calendario representado visualmente se indica el día de cumpleaños en el mes de abril.

En el modo gestual, las expresiones faciales de los participantes se centran en las miradas, las cuales por medio de ojos llenos de lágrimas reflejan tristeza, cansancio con párpados a medio cerrar, miedo con ojos bien abiertos y felicidad con párpados cerrados. Además, la mirada de la

víctima del crimen cometido por el padre refleja preocupación y miedo al observarse ojos abiertos y boca abierta acompañado del modo verbal oral a través de un grito. En cuanto a los reclusos de la libertad que habitan la cárcel, estos también comparten una expresividad notoria por medio de miradas cansadas, atemorizadas y amenazantes, lo cual se refleja en rostros como el del responsable de la agresión hacia Jorge y de un recluso del cual Laura expresa tener miedo debido a su mirada intimidante.

Distribución

El cortometraje se encuentra disponible en formato digital a través de *RTVCplay*, la plataforma de streaming del Sistema de Medios Públicos (RTVC) para la difusión del patrimonio cultural y natural de Colombia, la cual cuenta con acceso ilimitado de contenidos de audio y video tales como series, películas, cortometraje, documentales, novelas, podcasts, radionovelas o eventos en vivo. Dicho contenido es financiado por el Fondo Único de Tecnología de la Información y las Comunicaciones del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (MinTic). El material audiovisual referido en este apartado se encuentra habilitado para todo público y desde su publicación ha sido presentado en festivales como en la décimo sexta edición del Festival de Cortos de Bogotá Bogoshorts (2018) en Colombia, el Festival de Cine Corto de Popayán (2018) en Colombia, en el festival de cine documental *Dok Leipzig* (2018) en Alemania y en el Festival de cine de Málaga (2019) en España. Ha sido galardonado con el premio Mejor cortometraje documental en el décimo segundo Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho en Ciudad Bolívar, Bogotá en 2019.

4.1.1.3. Anzoátegui

Discurso

En *Anzoátegui* está presente el discurso del desplazamiento forzado desde los testimonios de la familia materna de la narradora y los habitantes de Anzoátegui, ubicado en el departamento de Tolima. Aquel pueblo fue masacrado durante la guerra bipartidista entre liberales y conservadores en la época de La Violencia (1946-1958), junto con la presencia de grupos al margen de la ley que provocaron la migración de sus habitantes. Por medio de las narraciones polifónicas y las representaciones visuales se retrata la persecución política, las víctimas de la guerra y se construye el retrato nostálgico del pueblo. Este discurso según Villa (2006) representa el éxodo ocurrido dentro de las fronteras del territorio nacional causado, ya sea por desastres naturales, diversas formas de persecución, amenaza o agresiones que afectan a la población. Estas comunidades, citadas por Villa y según la Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados (1998), las define como aquellas que se ven obligada a abandonar su lugar de residencia para evitar los efectos del conflicto armado, violencia generalizada, violación de derechos humanos o catástrofes naturales. En este cortometraje se reconstruye el pasado de Anzoátegui desde varias voces que habitaron el territorio, las cuales se vieron obligadas a abandonarlo tanto por el conflicto armado como la violencia de los derechos humanos.

Diseño

El discurso del desplazamiento forzado se realiza desde la producción de Bibiana Rojas Gómez, docente de la Universidad Javeriana y la Universidad de los Andes en Bogotá, encargada de cursos de animación, audiovisual, estructuras musicales y seminarios de investigación. Inmersa

en proyectos donde se encarga de la música, la animación y el montaje, *Anzoátegui* constituye un ejercicio de recuperación del pasado que surge de las voces familiares de la directora; su abuela y su madre son oriundas de ese pueblo, afectado por la época de La Violencia en el territorio colombiano a mediados del siglo XX. En esta época, la denominación de Pájaros —representados de manera figurativa por el modo gráfico y a través del modo verbal oral por los testimonios— alude al grupo al margen de la ley conservador, uno de los principales actores de este conflicto social, simbolizados en aves. Según la Comisión de la verdad (s.f.) entre los años 1948 y 1957, el grupo paramilitar denominado Pájaros causaron masacres, violaciones sexuales, desapariciones, destrucción de propiedades, entre otros crímenes. Para quienes los campesinos liberales, obreros, sindicalistas y militantes comunistas eran su principal objetivo, así como también indígenas, quienes lucharon por su territorio. Además, este grupo tuvo el apoyo de funcionarios de la policía o autoridades locales, eclesiásticos y propietarios de tierras como ganaderos o hacendados. En adición, Chacón y Sánchez (2003) mencionan que, a falta de un sistema de protección y justicia, las guerrillas establecieron un sistema de defensa por mano propia como respuesta a los actos violentos cometidos desde las fuerzas militares y cuadrillas civiles. Además, en la guerra civil dada como irregular o de guerrillas la violencia recae en la población civil quien se involucra por el apoyo dado a uno de los bandos. Así pues, en palabras de Chacón y Sánchez (2003) la época de la Violencia en el departamento del Tolima se caracterizó por municipios con poca población, alejados de la capital, con difícil acceso por carreteras y con mayorías de ideología liberal, características que propiciaron que la perduración del entorno hostil en la guerra.

Además, el montaje del presente cortometraje alterna la animación rotoscópica de los entrevistados, quienes rememoran el pasado en Anzoátegui, para así dar transición a las secuencias

donde se representan de manera gráfica por medio del *stop motion* de los testimonios expresados en sus 15 minutos de duración.

Producción

En conjunto, a través de los modos semióticos se recopilan diversos testimonios con la finalidad de la reconstrucción de la memoria del éxodo del pueblo de Anzoátegui. Por una parte, el modo verbal oral se hace presente por medio de la narración con un tono pausado desde el testimonio de la autora en voz en *off*, quien realiza la recopilación de un discurso polifónico, compuesto por quienes habitaron y migraron a la ciudad, de los cuales sus voces también se incorporan como voz en *off*. Aquellos testimonios oscilan entre tonos frenéticos y calmados durante el relato de los acontecimientos vividos.

En cuanto al modo gráfico, este acompaña los testimonios con una animación rotoscópica, *stop motion* en recortes de papel, sombras e ilustraciones con materiales como marcador, tiza y arena para reconstruir los espacios correspondientes al pueblo, que comprenden casas y calles, a sus habitantes y a los medios de transporte como buses y caballos, junto con actores del conflicto armado y víctimas fatales del mismo. Los elementos anteriores son acompañados desde el modo verbal oral con sonidos referentes a estos mismos.

En lo que respecta al modo musical, el cortometraje cuenta con una banda sonora de instrumentos de cuerdas, a un ritmo pausado que evoca una canción original de esta producción desde una voz femenina principal que acompaña la apertura, junto con varias voces que se unen al cierre del audiovisual.

En cuanto al modo verbal escrito, este emerge en momentos específicos del cortometraje, tales como un texto citado de naturaleza literaria: «“Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dió sus ojos para ver”. (Pedro Páramo, Juan Rulfo)». Este funciona como un prelude para la narración en voz en *off* de la directora. Además, este modo se aprecia en el título del cortometraje al inicio y final del mismo y en recortes correspondientes a titulares de prensa sobre La Violencia como suceso político y social del momento.

Por último, el modo gestual es acompañado por la animación rotoscópica, la cual detalla al espectador la reacción de los entrevistados durante el relato de sus vivencias en medio de la guerra. Lo anterior se evidencia a través de la gestualidad serena y animada en ojos con una mirada atenta y manos que realizan movimientos recurrentes para enfatizar su discurso, alzar de hombros y movimientos de cabeza. Estos indicadores reflejan una actitud de naturalidad frente a sucesos violentos y relatos crudos de asesinatos cometidos en el pueblo, sin dejar de lado momentos en los cuales se notan párpados caídos y mirada hacia abajo junto a un discurso pausado que sugieren resignación en el testimonio. Esta gestualidad demuestra la normalización de la violencia sin que se ignore la repercusión que tuvo en sus afectados.

Distribución

El cortometraje está disponible en *Cortometrajes Colombianos*, un sitio web que recopila producciones audiovisuales colombianas cuyos contenidos son públicos y están disponibles en páginas de entidades gubernamentales y de festivales de cine externos al sitio. En concreto, este cortometraje fue originalmente subido a la plataforma *Vimeo*, publicado por la directora Bibiana

Rojas Gómez. Además, recibió un premio en su fase de propuesta de proyecto en la convocatoria para la realización de cortometrajes del año 2015 del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).

4.1.1.4. Yugo

Discurso

En *Yugo* se articula un discurso del éxodo campesino durante el siglo XX a partir de dos testimonios de familiares oriundos de Firavitoba (Boyacá) y El Encino (Santander) hacia Bogotá (Cundinamarca). Lo anterior, se expone en el marco de un sistema industrial y modelo capitalista de producción como resultado de la migración campesina a las grandes urbes como Bogotá, con la esperanza de mejores oportunidades ligado al desarrollo industrial de las urbes en América Latina y a la explotación de recursos naturales por parte de multinacionales. A través de representaciones visuales se ilustran figuraciones relacionadas a los actores de las vidas narradas por los testimonios en voz en *off* junto con la alternancia de una recreación visual y sonora de la división celular sin control en el cuerpo humano como consecuencia a la exposición a los metales pesados. Este discurso abarca, en palabras de Sánchez (2008) los fenómenos migratorios del campo hacia centros urbanos que inciden en el proceso de urbanización de las ciudades. Lo anterior se refleja en los dos testimonios relatados en el audiovisual, ligados a oportunidades laborales en las grandes urbes y el apoyo estatal hacia las multinacionales para la explotación de recursos.

Diseño

El discurso del éxodo rural atraviesa una época situada aproximadamente a mediados del siglo XX, según un relato en el cortometraje que precisa una población de 15 millones de

habitantes en el país. Por lo anterior, Sánchez (2008) indica que hacia 1964 la población del país se acercaba a 17,4 millones de personas con una población urbana comprendida en un 52%. Esta autora señala, además, que el crecimiento demográfico estuvo ligado, entre otros factores, a la movilidad poblacional de las migraciones campesinas a las urbes, las cuales fueron causadas desde el siglo XIX debido a cambios económicos, sociales y políticos como la economía cafetera, modernización de la agricultura, el transporte, la infraestructura de servicios, la industrialización y los conflictos por tenencia de tierras. También, menciona que la llegada a las urbes se determinó por las condiciones de vida inferiores de los habitantes del campo respecto a los urbanos, ya que el éxodo al destino en las periferias de las urbes mejoraba la calidad de vida que podían llegar a tener en las zonas rurales. En adición, la autora enfatiza los actores armados, como también aquellas instituciones tales como bancos y grandes compañías agrícolas que ejercen un apoderamiento de tierras ligadas a procesos económicos mundiales de acumulación capitalista que repercutieron en las migraciones rurales en cuanto a la penetración de la agricultura comercial, lo cual generó cambios sobre la propiedad de la tierra por estas entidades. Por último, la autora menciona que el éxodo se lleva a cabo en la base de una reconstrucción de vida en la ciudad beneficiándose del proceso de modernización promulgado por el Estado.

Cabe resaltar al páramo, representado en el modo gráfico en el cortometraje, como aquel lugar de terreno montañoso donde crecen frailejones y es explotado. En los postulados de Bohórquez (2013) menciona que los proyectos y megaproyectos relacionados con extractivismo en el área minera, establecidos como mecanismos de depredación de los bienes y recursos naturales, son un neo extractivismo disfrazados de una prosperidad falaz, en el cual el desarrollo social mediado por la economía prioriza los intereses y la posición dominante de transnacionales que controlan la geopolítica del país. Por lo anterior, esta práctica colonial excluye y empobrece a

la población rural campesina del país mediante la vulneración de derechos humanos, la contaminación, el deterioro del ambiente en las zonas donde se realizan los proyectos mineros y de extracción de recursos. Además, el autor menciona que entre finales del siglo XX y principios del XXI Colombia ha cedido terrenos en función de los intereses del extractivismo de hasta 157 títulos mineros por año entre 1990 y 2001, así como el alza de explotación de carbón de hasta 145 millones de toneladas y del precio del oro de hasta 1.800 dólares para 2018.

En adición, el montaje presente durante los 10 minutos de extensión de *Yugo* alterna, mediante cortes de escena abruptos, el avance de la enfermedad, representado través de la técnica de plastimación, con los dos testimonios que atraviesan la pieza audiovisual, figurados con *sand stop motion*. Ambos procesos narrativos convergen al finalizar el cortometraje, a partir de la inferencia de una relación de causa y efecto presente en el deterioro del cuerpo de dos participantes.

Producción

En este cortometraje se recopilan dos testimonios, cuya finalidad es mostrar los resultados de la migración rural hacia las grandes urbes. En primer lugar, el modo verbal oral se manifiesta conforme avanzan los relatos biográficos en voz en *off* de una voz femenina y otra masculina, las cuales se intercalan para dar detalles conforme avanza la pieza audiovisual.

En cuanto al modo gráfico, las secuencias referidas a la división celular sin control y la propagación de la enfermedad se representan por medio de la plastimación, técnica del *stop motion* utilizado. En adición, la técnica *sand stop motion* permite la representación de las siluetas de los participantes ligados a la vida campesina —familiares relatados por las voces en *off*—, la labor agrícola, el arado de la tierra con bueyes y una caracterización de las periferias de la ciudad. Cabe

destacar la secuencia de fotos recreadas, nuevamente, con la técnica *sand stop motion* referidas a los campesinos que llegan a la ciudad, quienes son mencionados por la voz masculina a través del modo verbal oral hacia la mitad del cortometraje. También, en este modo se representan elementos relacionados al entorno industrial como cadenas, un motor y herramientas de fundición de metales, engranajes y explosiones. En adición, la ilustración de camiones de carga hace alusión a las multinacionales. Al finalizar la pieza se retoma el uso del material maleable de plastilina que representa tres figuras humanas detalladas acompañadas de la conclusión del relato de la voz femenina, quien refiere la muerte de sus padres debido a la exposición de metales pesados.

Además, el modo musical se identifica gracias a una banda sonora acompañada de una melodía desafinada, instrumentos de viento y ritmo frenético realizada con sintetizadores, la cual aumenta significativamente su volumen para generar tensión, tanto en las secuencias referentes a la representación del proceso de división celular sin control a través del modo gráfico, materializado con la técnica de plastinación, así como en secuencias relacionadas al cambio y a la llegada de los campesinos a la ciudad.

Por otro lado, el modo verbal escrito solo se hace presente al iniciar el cortometraje para indicar el título de este. Lo cual evidencia una ausencia casi total de este modo en el cortometraje y otorga predominancia a los elementos representados en el modo gráfico.

Finalmente, el modo gestual se hace presente en dos ocasiones: la primera, al inicio, en los dos infantes que con ojos cerrados con fuerza y boca abierta presentan el llanto primero al nacer, lo cual hace alusión a los nacimientos que aumentan la población colombiana en aquellos años; la segunda, al finalizar el cortometraje, una de las dos figuras humanas representadas observa con ojos abiertos y expresión facial estática a la figura que se acerca a la cama del hospital, una

expresión que denota angustia. Los ejemplos anteriores refieren a momentos donde la gestualidad es reconocible, ya que, si bien se representan figurativamente varios participantes, la naturaleza de su animación no permite distinguirlos.

Distribución

El presente cortometraje está disponible en formato digital a través de *RTVCplay*, la plataforma de streaming del Sistema de Medios Públicos (RTVC) para la difusión del patrimonio cultural y natural de Colombia, la cual cuenta con acceso ilimitado de contenidos de audio y video tales como series, películas, cortometraje, documentales, novelas, podcasts, radionovelas o eventos en vivo. El contenido de dicha plataforma está financiado por el Fondo Único de Tecnología de la Información y las Comunicaciones del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia (MinTic). Este material audiovisual se encuentra habilitado para todo público y ha sido participante en la selección oficial de Animación del Festival de Cine Corto de Popayán en Colombia y ha sido proyectado en la Cinemateca de Bogotá.

4.1.1.5. Doña Ana Delia

Discurso

En *Doña Ana Delia*, a través del discurso de la identidad étnica afrocolombiana se retrata la vida de Ana Delia Cundumí, mujer afrodescendiente víctima del conflicto armado, lideresa social y activista en el departamento del Guaviare. Mediante la técnica *stop motion* de recortes, se acompaña el relato en voz en *off* de Ana enmarcado por el éxodo a causa de la violencia y el narcotráfico ligado a grupos al margen de ley, además de la violencia física y sexual ejercida por estos grupos y la desaparición forzada ejercida a partir de la década de 1960.

Además, se acompaña un discurso de denuncia social por medio de la labor que realiza la entrevistada, quien es defensora de las víctimas de violencia sexual, aboga por el derecho a la igualdad en las comunidades afros y denuncia el abandono estatal en territorios donde los grupos armados hacen la ley. Este discurso se articula desde el testimonio de Ana Delia, quien da voz a su comunidad afrodescendiente y, en palabras de Valderrama (2008), el proceso de construcción de identidad étnica afrocolombiana está implicada la pluralidad de lo social donde existen conflictos y encuentros entre los referentes ideológicos, culturales, sociales, subjetivos y simbólicos, los cuales adquieren sentido de propiedad étnica para los sujetos. El autor precisa la importancia de los espacios de reconocimientos, donde los miembros transcurren por un proceso de aceptación mutua de sus particularidades personales para constituir un tejido colectivo que va más allá del color de pie, una historia común en África o de esclavitud, allí se reconocen intereses, experiencias, expectativas y cualidades, para así dar paso a la colectividad y la construcción de lazos sociales. Por último, menciona la oralidad en práctica que ayuda a la interpretación y redefinición de los mismos miembros y su identidad fuera de una hegemónica. Caso que sucede con Ana Delia y la voz que da a su comunidad y a las mujeres que han sido víctimas de violencia, quienes habitan el departamento del Guaviare.

Diseño

El discurso de la identidad étnica afrocolombiana se concibe desde *Guaviare: labrando memoria*, proyecto a cargo de estudiantes de octavo semestre de la Universidad Externado de Colombia, publicado en el medio *Conexión Externado*, cuyo objetivo es abordar el conflicto para así relatarlo «como un eje de transformación y ruptura en la construcción de territorio, [...] de comunidad. Se exalta el valor de los relatos, visiones, sentires, acciones, anhelos. [...] de la

memoria histórica, como el pilar fundamental para la construcción de la paz.» (Universidad Externado de Colombia, 2023). Dicho medio se encuentra al servicio de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo para la circulación de contenidos realizados por la comunidad universitaria.

Por otro lado, Camargo (2006) considera que el presente discurso parte desde una negación de la diferencia en la sociedad colombiana puesto que, a pesar del reconocimiento, en la práctica estas comunidades han sido irrespetadas, discriminadas y marginalizadas desde el Estado y la sociedad. A partir de esto, se conforman movimientos sociales bajo la denominación de grupos étnicos para el respeto de la diferencia y derechos frente al Estado, quienes se reconocen como actores participativos en una sociedad democrática para la construcción y definición de la nación. La autora precisa que la comunidad afrocolombiana construye un significado de lo étnico desde su discurso como grupo para reconstruir su identidad desde un proceso de reivindicación de su diferencia. En la misma línea, Velandia (2010) afirma que la construcción de identidad afrocolombiana es reconocida desde la Constitución de 1991 por parte del Estado, a pesar de ello, antivalores permanecen fruto de siglos la esclavitud, opresión y discriminación. Además, menciona que el conflicto armado ha obligado a estas comunidades a abandonar y desplazarse de sus regiones de origen. En adición, la Comisión de la Verdad (s.f.) afirma que la población negra, afrodescendiente, palenquera y raizal ha sufrido desplazamiento forzado, amenazas, homicidios y violencias sexuales a causa del conflicto armado. También, indica que estas afectaciones a su comunidad y territorio, junto con el racismo estructural, han deteriorado su cultura y sus hábitos de vida. Por último, se señala que el reconocimiento de estas violencias cometidas en contra de las comunidades es necesario para la paz y para no reincidir en el conflicto armado.

Por último, el montaje presente en *Doña Ana Delia* corresponde a una linealidad temporal que de manera cronológica es relatada la vida de Ana Delia Cundumí, a partir del desplazamiento forzado que experimenta su padre desde Buenaventura, Valle del Cauca. Cabe resaltar que la transición de las secuencias se realiza mediante el cambio de escenario y participantes, con cortes de escena; sin embargo, hacia el minuto 4 de los 8 que dura este cortometraje, la continuidad de la reflexión expresada por Ana Delia Cundumí se evidencia a través de elementos como las huellas plasmadas progresivamente en cartulina por la técnica de *stop motion*, así como de fotografías que se incorporan y la representación gráfica de los participantes en cartulina.

Producción

A través de los modos semióticos, este cortometraje además de retratar el testimonio de la vida de Ana Delia Cundumí, a partir de los sucesos violentos que esta experimenta se intuye un tono de denuncia a través del anhelo de la locutora por vivir finalmente en un territorio de paz. El modo verbal oral atraviesa toda la pieza con la voz en *off* de Ana Delia, quien refiere su condición como víctima de abuso sexual de paramilitares y relata las experiencias vividas en cuanto al desplazamiento, extorsión, muerte de familiares, desaparición y testigo de un atentado.

Por otro lado, el modo gráfico acompaña al modo verbal oral con recortes de personas y del entorno en materiales como cartulinas, dibujos a mano en cartulina y papel crepé sobre una tela de color verde. Con respecto a los participantes retratados estos resultan ser dibujos con ilustración estática que se mueven por el espacio a través de la técnica *stop motion*, entre ellas se encuentran: una figura adulta masculina de tez morena con sombrero, camisa azul, correa, pantalón gris, botas y un machete que en ocasiones lleva a la cintura o en las manos, el cual representa al padre de Ana Delia; una figura femenina de tez morena con vestido morado largo y chocatos, la

cual alude a la madre de Ana Delia; dos figuras femeninas en representación directa a Ana Delia, una joven de tez morena con camisa verde, falda marrón y zapatos y otra una adulta de contextura corporal grande con vestido verde, zapatos y accesorios de color amarillo. Aunque desde el modo verbal oral, Ana Delia expresa tener varios hijos, solo se representa por el modo gráfico un hijo caracterizado por medio de una ilustración en cartulina con botas amarillas, pantalón azul y camisa naranja. Por último, se muestran figuras masculinas con camuflado militar, arma en manos y botas en representación de los grupos al margen de la ley.

Ahora bien, con respecto al entorno retratado por el modo gráfico se usa nuevamente el recurso de los recortes con cartulina para un croquis del departamento del Guaviare, casas, árboles y cultivos de maíz y plátano en el territorio, además de recurrir al papel crepé para representar zonas verdes con arbustos y la tierra. Por otro lado, mientras por el modo verbal oral Ana Delia expresa el abandono estatal en el territorio y la falta de igualdad de derechos de las etnias afros, el modo gráfico acompaña de manera simbólica el relato con huellas marcadas con tinta sobre una cartulina amarilla, a esta le sobreponen fotos de una junta comunal, rosas secas reales sobre la cartulina cuando Ana expresa el anhelo de un territorio libre de violencia y finalmente se posicionan rosas vivas situadas en el centro acompañado del mensaje a vivir sin miedo como lideresa social desde el modo verbal oral.

En cuanto al modo musical, este se hace presente a manera de apertura del cortometraje con una melodía sutil y enérgica de un instrumento de cuerda con voces interjectivas, la cual se retoma hacia la mitad de la pieza audiovisual bajando el ritmo del instrumento para dar un tono melancólico al acompañar el modo oral verbal a partir de los anhelos expresados por Ana Delia Cundumí hasta cerrar el relato.

El modo verbal escrito se encuentra presente al inicio del cortometraje situado en un rectángulo de cartulina con el texto “Guaviare, Colombia”, además del título del cortometraje con letras individuales recortadas en el material ya referido que se van uniendo conforme avanza la escena, acompañada de voces sutiles junto con una melodía proveniente de una guitarra desde el modo verbal oral. Hacia el final del cortometraje se incorpora un sonido tenue de lluvia acompañado por una fotografía con el texto “Doña Ana Delia”.

Para finalizar, el modo gestual se refleja en la figura de cartulina del padre, quien se dibuja con ojos achicados, boca abierta y cejas juntas inclinadas hacia abajo sugiriendo enojo al momento de ser desplazados conforme al modo verbal oral del relato. En otro momento, la misma figura refleja una expresión facial con cejas arqueadas, ojos achicados hacia arriba y una sonrisa que denota felicidad en el momento que el modo verbal oral refiere al oficio agricultor que el padre ejerció antes del desplazamiento forzado. Otro ejemplo es la de la figura de Ana Delia, la cual en su retrato de juventud con una sonrisa dibujada está junto a sus padres, pero esta cambia al momento del desplazamiento con manos hacia arriba, cejas arqueadas, boca abierta y mirada perdida que denota miedo o angustia. Por otra parte, en el retrato de Ana Delia adulta su mano se posiciona al frente de su cara, sus ojos se hallan cerrados y la boca abierta denotando angustia frente al modo verbal oral que va relatando las diversas violencias que ha experimentado en su vida. Para cerrar, al finalizar del relato por el modo verbal oral, cuando Ana Delia expresa su anhelo de ver su departamento como un territorio de paz, su representación a través de la figura de cartulina se muestra con una gestualidad alegre con ojos abiertos y una sonrisa en el rostro.

Distribución

Este cortometraje se encuentra disponible en formato digital en el catálogo de *Retina Latina*, plataforma pública vía internet con acceso libre de contenidos audiovisuales que abarcan el cine latinoamericano y promueve los derechos culturales de los ciudadanos de América Latina y el Caribe, este sitio web es un proyecto desarrollado por seis entidades cinematográficas de la región. Esta pieza audiovisual hizo parte del catálogo del Festival Internacional de Cine Colombia Migrante en el año 2023.

4.1.2 Análisis inter cortometrajes

4.1.2.1. Comparación entre discursos. Este estrato se nutre de una polifonía de voces que constituyen el marco social del país. Desde tópicos como el conflicto armado en Anzoátegui, hasta el éxodo rural del territorio de origen por desigualdades sociales y económicas en Yugo, además de sugerir una crítica hacia los sistemas carcelarios del país con un énfasis en las garantías y repercusiones en la vida de los presos y quienes los rodean en Cárcel y el reconocimiento de las etnias afrocolombianas en Doña Ana Delia. Por otro lado, en el caso singular de *Pinchaque, la danta colombiana* se alza un llamado hacia la preservación de una especie en peligro de extinción desde organizaciones involucradas con el medio ambiente.

Este panorama de la última década refleja una inclinación histórica en las producciones cinematográficas colombianas a representar problemáticas sociales causadas por la violencia estructural, tanto desde el Estado, así como también desde grupos al margen de la ley con intereses particulares. Lo anterior reconoce al cortometraje como una herramienta para la reconstrucción de la memoria y un arma contra el olvido de aquellos sucesos y actos atroces que han marcado la sociedad colombiana. Si bien la tendencia hallada no corresponde exclusivamente al género, es preciso resaltar que la animación documental propicia la recolección de testimonios desde sus

participantes para nutrir un relato que se reconstruye en las distintas técnicas de animación, lo que permite dar un espacio para que aquellos discursos que han sido marginalizados encuentren un medio para alzar su voz.

Por otro lado, el aporte de *Pinchaque, la danta colombiana* tiende a una finalidad educativa, particularidad hallada frente al resto del corpus que no deja de tener un mensaje social a través de la evocación que realiza a la fauna ignorada, desconocida u olvidada en el imaginario colectivo y la importancia de su existencia para el ecosistema en los Andes colombianos.

4.1.2.2. Comparación entre diseños. En el presente estrato se halló una regularidad respecto a una difusa relación de agentes productores con las intenciones explícitas en los diseños para expresar los discursos, tal es el caso en *Cárcel, Anzoátegui y Yugo*. Los diseños de estos cortometrajes se infieren desde los símbolos — el gato negro, Los Pájaros y el yugo— y realidades sociales, políticas y económicas de la historia colombiana que representan —el sicariato, el sistema carcelario, el desplazamiento forzado, la migración campesina y el extractivismo de la tierra—, por lo que se parte de estas narrativas para su descripción. Lo anterior corresponde a una limitada información en cuanto a los productores que hacen parte de la realización de los cortometrajes y sus objetivos o alineaciones con proyectos con una inclinación social en concordancia con sus contenidos. Si bien Anzoátegui se infiere como un proyecto íntimo y personal de la directora, se enmarca desde la época de La Violencia para entender más a fondo el panorama donde habita el discurso que se construye desde los testimonios.

En contraste, *Pinchaque la danta colombiana* y *Doña Ana Delia* presentan casos particulares en el corpus en cuanto a sus intenciones claras de los realizadores en sus objetivos alineados al discurso: el primero es llevado a cabo desde la concientización ambiental por la

Fundación Nativa, quienes desde sus labores como organizaciones ambientales, impulsan medios de comunicación para el alcance del mensaje que transmiten a potenciales receptores; el segundo, se concibe desde un proyecto universitario, *Guaviare: labrando vida*, con claros propósitos hacia la memoria histórica como pilar fundamental para la construcción de paz a través de la representación de la identidad étnica afrocolombiana desde la voz de una lideresa de estas comunidades. En este último, los productores tienen un entorno definido para la proyección de los discursos que se quieren representar a través de lo que la animación y el documental permite, debido a que este género es un óptimo medio para lograr su objetivo.

Ahora bien, los montajes recurrentes corresponden a la alternancia temporal de secuencias presentes en *Cárcel*, con el *flashback* del crimen cometido por Jorge durante el relato de Laura; en *Anzoátegui*, con la representación gráfica de los testimonios de los entrevistados, captados mediante la rotoscopia, quienes recuerdan su vida en el pueblo; y en *Yugo*, con la dispersión de la enfermedad y los dos testimonios, representados mediante la plastimación y el *sand stop motion*, respectivamente. En suma, este tipo de montaje posibilita la convergencia entre temporalidades para nutrir los testimonios plasmados en los cortometrajes referidos.

Por otro lado, montajes que siguen una cronología de manera predominante, tales como en *Pinchaque, la danta colombiana* y *Doña Ana Delia*, constituyen casos particulares. En ellos, la linealidad de los relatos permite caracterizar a los participantes respecto a sus orígenes —la danta *Tapirus pinchaque*— y de sus historias de vida —biografía de Ana Delia Cundumí—. Así, los montajes lineales propician una narración consecutiva de acciones y sucesos para la exposición de los relatos.

Además, en el corpus, la transición de las secuencias tiende a tomar como referencia a un participante —como sucede en *Pinchaque, la danta colombiana, Cárcel, Anzoátegui* y *Doña Ana Delia*— para mantener la continuidad de los relatos, aunque los escenarios cambien. Este tipo de transición favorece la cohesión entre las secuencias, tanto en la representación gráfica como en su hilo narrativo.

En contraste, en *Yugo* se halló una fragmentación continua de la transición de las secuencias, debido a la alternancia abrupta en dos procesos narrativos presentes durante el cortometraje, representados mediante la plastimación y el *sand stop motion*, los cuales, al finalizar el audiovisual, se consolida su correlación. Estos cortes entre secuencias, sostenidos a lo largo del cortometraje, posibilitan una narración singular que no reduce su estructura a una sola forma de organización, permitiendo así experimentar con ella.

4.1.2.3. Comparación entre producciones. En el modo verbal oral se halló una constante del uso de la voz en off en una construcción polifónica de los relatos presentes en *Cárcel, Anzoátegui* y *Yugo*, lo cual permite ofrecer al espectador diversos testimonios del discurso que se transmite. Caso contrario y particular sucede con *Pinchaque, la danta colombiana* y *Doña Ana Delia*, ya que por un lado la voz en off funciona como un narrador extradiegético y, por otra, la voz en off proviene de solo miembro de una comunidad relatando su vida. La posición desde donde se articulan estas voces no limita que el espectador pueda comprender los discursos e inferir aquello que se desea transmitir con el cortometraje mostrado.

En el modo gráfico, la técnica de *stop motion* se emplea de forma recurrente en *Anzoátegui, Yugo* y *Doña Ana Delia*. En *Anzoátegui*, esta técnica combina recortes de papel, marcador, tiza y arena sobre un fondo blanco para representar entornos y participantes implicados. *Yugo* usa la técnica *sand stop motion* para la continuidad de los relatos, plastimación para mostrar la

proliferación celular descontrolada y los participantes al final del cortometraje. Por su parte, *Doña Ana Delia* recurre a recortes de ilustraciones, papel crepé, fotografías y flores para dar vida a los personajes, el espacio y las representaciones simbólicas en torno al relato. He aquí que dentro de las constantes, *Anzoátegui* se destaca por incorporar la rotoscopia como una singularidad, que añade veracidad realista a los testimonios mediante ilustraciones precisas. Aunque el *stop motion* es constante en el corpus — todas vinculadas al Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, sin que sea un requisito formal—, su accesibilidad permite gran diversidad de materiales y creatividad visual distintiva para la representación de las narrativas. En cambio, la técnica de animación 2D solo predomina en *Pinchaque, la danta colombiana* y *Cárcel*, gracias al acceso de personal capacitado y herramientas digitales especializadas con el apoyo de Caroline Attia Lariviere como animadora e ilustradora y el equipo de Dodo animación respectivamente.

En el modo musical, las bandas sonoras en *Cárcel* y *Yugo* están presentes de manera particular durante la pieza a intervalos con variaciones de intensidad y ritmo para transmitir tensión al espectador en sus auges narrativos. En contraste con *Pinchaque, la danta colombiana, Anzoátegui* y *Doña Ana Delia* la música se hace presente solo al inicio y al final de los cortometrajes. En el caso de *Pinchaque, la danta colombiana* y *Doña Ana delia* estas melodías son acompañadas por voces sutiles con interjecciones e instrumentos de percusión, cuerda y viento, mientras que en *Anzoátegui* va más allá con la presencia de una canción, la cual en un primer momento es interpretada por una sola voz femenina y al finalizar el cortometraje es incluido un coro. La presencia de una banda sonora que atraviesa el cortometraje indica no solo un sentido de ambientación al audiovisual, sino una estrategia para enfatizar momentos esenciales de este cuando el sonido se hace más fuerte, más rápido o disruptivo; en la misma línea, la constante del uso de la

banda sonora o melodías como apertura y cierre del cortometraje permite que este modo adquiriera una función de preludio y coda en la representación de los discursos plasmados.

El modo verbal escrito se manifiesta poco en pantalla, en respuesta al discurso que se conforma a partir del modo gráfico y del modo verbal oral, los cuales predominan en la naturaleza de estos productos audiovisuales. Si bien se halló una constante en el uso del modo verbal escrito para titular los cortometrajes dentro del modo gráfico a través de grafías en todo el corpus, tanto en *Doña Ana Delia* y *Yugo* el uso de este modo es particularmente escaso: en el primero, se hace uso del modo verbal escrito en el título del cortometraje, la mención del departamento del Guaviare, Colombia y en el cierre del cortometraje a manera de epílogo acompañado de una fotografía de la autora del testimonio; en el segundo, el único momento donde está es en el título del cortometraje. En estos casos se podría prescindir de este modo, ya que el modo verbal oral y gráfico subordina las grafías que no agregan información esencial en el sentido de lo que se narra. Por otro lado, tanto en *Pinchaque, la danta colombiana*, *Cárcel* y *Anzoátegui* el modo verbal escrito va más allá de titular o cerrar los audiovisuales: en el primero, este modo tiene una función de orden cronológico y geográfico que organiza los sucesos y espacios presentados en el cortometraje, para al final tener una función concientizadora sobre las dantas a través del texto que manifiesta la ignorancia de su existencia en la sociedad colombiana; el segundo, a pesar de presentar grafías a modo de preludio con una función delimitadora de tiempo y participantes, y de titulación al final de este, destaca una función del modo verbal escrito esencial y activa por sí misma que complementa los modos gráficos y verbales orales en elementos como la carta dirigida a Laura, se lee una plegaria del padre para el perdón de su hija, la caracterización del entorno en grafitis y numeración de celdas cumplen una ambientación más cercana a la realidad de estos espacios. Por último, el tatuaje y la tarjeta de los 15 años con el nombre de Laura, así como el

calendario marcado con su cumpleaños, son elementos gráficos que refuerzan la cercanía del padre a pesar de la separación y distanciamiento abrupto causados por el apresamiento; en el tercero, se trae a colación una cita literaria a través del modo verbal escrito, que anticipa el ejercicio de construcción de memoria que realiza la directora; por otro lado, las gráficas presentes en titulares de prensa apoyan el imaginario difuso en torno a la época de La Violencia, el cual los testimonios posteriores ayudan a dilucidar. De esta forma, el modo verbal escrito permite, en la mayoría del corpus, agregar información complementaria, caracterizar los espacios y fortalecer las intenciones discursivas de cada uno de los cortometrajes.

El modo gestual resulta recurrente en todas las piezas cinematográficas, ya que la mirada, sin duda, es clave para la expresividad de los participantes y para su interacción con los demás y el entorno. En todo el corpus (*Pinchaque, la danta colombiana, Cárcel, Anzoátegui, Yugo y Doña Ana Delia*), se agregan a la mirada otros elementos para enfatizar la expresividad. En la primera pieza, además de miradas que reflejan admiración, curiosidad, familiaridad, miedo o disgusto, se suman movimientos faciales que refuerzan estas emociones, como una boca abierta, sonriente o neutral. En la segunda, se hallaron miradas asociadas a tristeza, cansancio, miedo, felicidad, preocupación y amenaza, acompañadas por lágrimas en los ojos, párpados caídos, ojos bien abiertos o manos que cubren el rostro. En la tercera, las miradas revelan tranquilidad, emoción y resignación, conjuntamente con movimientos corpóreos como ladear la cabeza, alzar los hombros al hablar, mover las manos para enfatizar el discurso y mostrar apertura de la boca mientras se habla con un ritmo natural, aspectos que connotan una normalización de los sucesos violentos y crudos relatados en los testimonios, ante los cuales los colombianos tuvieron que habituarse. En la cuarta, a través de la mirada se denota angustia o incertidumbre del participante, además de una expresión facial con ojos cerrados y boca abierta que sugiere llanto, acentuado por el modo verbal

oral de dos infantes, lo cual acompaña la representación visual del parto y refuerza una primera impresión de los primeros participantes en pantalla. La quinta, junto a miradas con los ojos entrecerrados o bien abiertos, que sugieren enojo, felicidad, miedo o angustia, se observan expresiones faciales como boca abierta, cejas fruncidas, cejas arqueadas, boca sonriente y manos levantadas. Vale la pena destacar que en *Cárcel y Pinchaque, la danta colombiana* se halla una representación gestual del rostro humano en personajes animalizados, recurso singular que humaniza a los participantes para transmitir las emociones y reacciones que se despliegan a lo largo del discurso del cortometraje, acompañado de una noción proximidad e interpelación al espectador. Finalmente, la gestualidad y movimientos corpóreos resultan ser fundamentales para la expresividad de los emociones o reacciones de los participantes, algo que la animación conoce y utiliza a su favor.

4.1.2.4. Comparación entre distribuciones. En el caso de la difusión de los cortometrajes animados en Colombia, se puede acceder a ellos—en la mayoría de este corpus— mediante canales de distribución de manera gratuita como RTVCplay y Retina Latina, los cuales han sido presentados previamente en festivales de cine. El acceso libre a estos audiovisuales es clave, ya que permite su divulgación más allá de los salones de festivales o las salas de cine, al ampliar su público y enriquecer el panorama cinematográfico del país.

Ahora bien, existe una particularidad y es la difusión de *Anzoátegui*, la cual se encuentra en el catálogo web de *Cortometrajes Colombianos*, subido desde la plataforma Vimeo por la directora. Este espacio, también de libre acceso, dificulta su alcance al estar por fuera de plataformas de streaming como RTVCplay o Retina Latina, ya que se debe realizar una ardua búsqueda del formato audiovisual.

Más allá de los festivales y las plataformas web, es pertinente pensar el espacio de los cortometraje animados documentales en salas de cine, si bien existe para los cortometrajes gracias a la corporación Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica ‘Proimágenes Colombia’, entidad sin ánimo de lucro y de naturaleza mixta, la cual propicia el espacio de estos materiales en el cine, estos se rigen por parámetros como una duración mínima de 7 minutos, lo que deja, por ejemplo, a *Pinchaque, la danta colombiana* fuera de este requisito, y aquellos que tengan un intervalo de tiempo menor o sean rechazados por el comité curador luego de un proceso de evaluación.

4.2. Análisis por metafunciones

4.2.1. Metafunción ideacional

En cuanto a las subcategorías de esta metafunción, arrojaron una presencia transversal en cada cortometraje analizado para un total de 222 participantes, 95 circunstancias, 181 procesos narrativos y 33 procesos conceptuales. Estos elementos están presentes en todos los cortometrajes del corpus; tanto los participantes como las circunstancias corresponden a la narrativa y discurso que se desarrollaba en cada pieza, y constituyen una regularidad importante, ya que sin participantes no existirían procesos narrativos ni conceptuales, y sin circunstancias habría una difusa ubicuidad y temporalidad donde ocurren las acciones presentadas.

En cuanto a los participantes identificados, es preciso resaltar que la representación gráfica de quienes realizan acciones es variada. Por un lado, en *Doña Ana Delia* surge la particularidad de que todos sus participantes son caracterizados detalladamente y distinguibles del fondo de la imagen, como se puede observar en la Figura 2. La superposición de elementos que ofrece el *stop motion* con materiales como recortes de cartulina y papel otorga esta distinción visual de los

participantes en todo momento. En esa misma línea, el uso que se hace en *Anzoátegui* —véase la Figura 3— de este recurso es puntual y escaso.

Figura 2

Participante distinguible del fondo



Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 01:12

Figura 3

Participante hecho de cartulina



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 01:56

Por otro lado, la presencia de siluetas para evocar actores y objetivos involucrados en las acciones en pantalla se hallaron como una constante en el corpus. Como se puede observar en las Figuras 4 y 5, se combina una serie de participantes identificables, caracterizados y distinguibles a primera vista con siluetas que evocan, bien sea, un público o un guarda de seguridad con

apariencia lobezna. En el primer caso, esta disposición responde a la distribución de elementos en el encuadre que busca aprovechar el espacio; el segundo, maneja un punto de vista a contraluz que fija la atención en el participante protagonista del relato, caracterizado como un conejo.

Figura 4

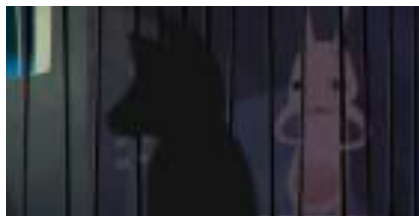
Público en siluetas



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma del minuto 1:39

Figura 5

Guarda de seguridad



Nota. Cárcel. Fotograma del minuto 1:58

El corpus en cuanto a la representación de los participantes es diverso referido al estilo y técnica visual implementados en cada uno, ya sea a través de la animación 2D o el *stop motion*. Por medio de la superposición de participantes o la evocación de estos en siluetas con los

materiales o diseños implementados, nutre lo polifacético que llega a ser el género animado documental y la posibilidad de reimaginar relatos a partir de la creatividad plasmada en representaciones visuales de los participantes inmersos en los testimonios para evocar aquellos días remotos.

En lo que respecta a las circunstancias, las representaciones espaciales de los territorios habitados por los participantes son recurrente en todos el corpus, donde los lugares al aire libre resaltan: las rutas fluviales, asentamientos aborígenes y la cordillera de los Andes en *Pinchaque*, *la danta colombiana*; el parque de diversiones, calles y cancha en *Cárcel*; las calles, plaza y casas de *Anzoátegui*; el páramo, el campo y la ciudad en *Yugo* y el campo y las cosechas en *Doña Ana Delia*. Además de otorgar una ubicación a las acciones de los participantes, aportan a la construcción de los relatos plasmados y se realizan lecturas inferenciales del mensaje que se quiere transmitir, por ejemplo, en la Figura 6 el entorno retratado intuye una lejanía entre Laura y su padre recluido en la cárcel que se observa al fondo del fotograma, distancia marcada en su relación por este suceso. Entre estos espacios representados, llama la atención el uso particular de mapas en *Pinchaque*, *la danta colombiana* y *Doña Ana Delia* que permiten realizar una introducción a los territorios caracterizados a lo largo de las piezas audiovisuales—véanse las Figuras 7 y 8—.

Figura 6

Distancia



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 03:46

Figura 7

Mapa de Colombia

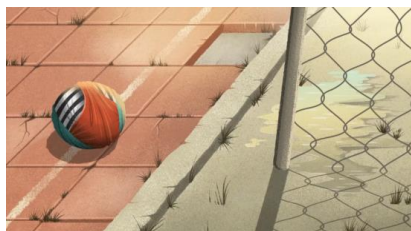


Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 00:44

Figura 8*Mapa del Guaviare*

Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 00:16

Además, es particular la presencia de elementos que representan un lapso temporal en el que se suceden las acciones de los participantes, las cuales se reflejan en el espacio ilustrado. En *Cárcel*, el cambio reiterado del día y la noche a través de la paleta de colores cálidos y fríos en el cortometraje infiere el paso de tiempo prolongado —véanse las Figuras 6 y 9 para apreciar estas diferencias—.

Figura 9*Atardecer*

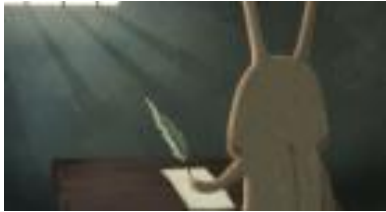
Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 07:55

En suma, las circunstancias aportan una caracterización del entorno y el tiempo en el que son plasmados los testimonios en el corpus. El uso de mapas y colores cálidos o fríos ayudan a la referencia de guiños espaciales y conceptos temporales que contribuyen a la ambientación y veracidad de la oralidad de sus locutores.

Ahora bien, en cuanto a los procesos narrativos, las estructuras de acción son recurrentes tanto transaccionales como no transaccionales, debido a que estas son clave para la continuidad de lo relatado desde la voz en *off*. Dentro de este marco llama la atención el uso del sentido literal o figurado de aquello que se expresa, ya que en *Cárcel* se realiza una convergencia entre las versiones distintas de un mismo suceso. Un ejemplo es la razón por la cual el padre de Laura está preso: la versión real, plasmada en pantalla, muestra una secuencia de la tortura y asesinato de un individuo a manos de Jorge y un cómplice, lo que refleja lo transaccional; en cambio, la versión narrativa que Jorge le cuenta a su hija a través de cartas describe un conflicto entre conejos y cerdos, lo que refleja lo no transaccional—véanse las Figuras 10 y 11—. Es preciso mencionar que existe ausencia de eventos en todo el corpus, debido a que el actor siempre es visible en el momento en que la acción recae sobre su objetivo, así como también la inexistencia de estructuras de habla y pensamiento. Lo anterior sucede ya que la voz en *off* reemplaza estas estructuras y priva al corpus de su uso.

Figura 10

Explicación del crimen a través de una fábula de conejos



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 01:42

Figura 11

Crimen cometido



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 02:50

Por otro lado, las estructuras de reacción tanto transaccionales como no transaccionales se hallaron en todos los cortometrajes. Aquí, resalta *Doña Ana Delia*, ya que la mirada transaccional en la mayoría del audiovisual es unidireccional por la representación de los reactores de manera frontal y estática: si bien los participantes hacen parte de un enfrentamiento, la mirada de los

actores armados no coincide con la mirada de Ana Delia y su padre, quienes claramente reaccionan a la situación, pero su mirada se fija en el espectador —véase la Figura 12—.

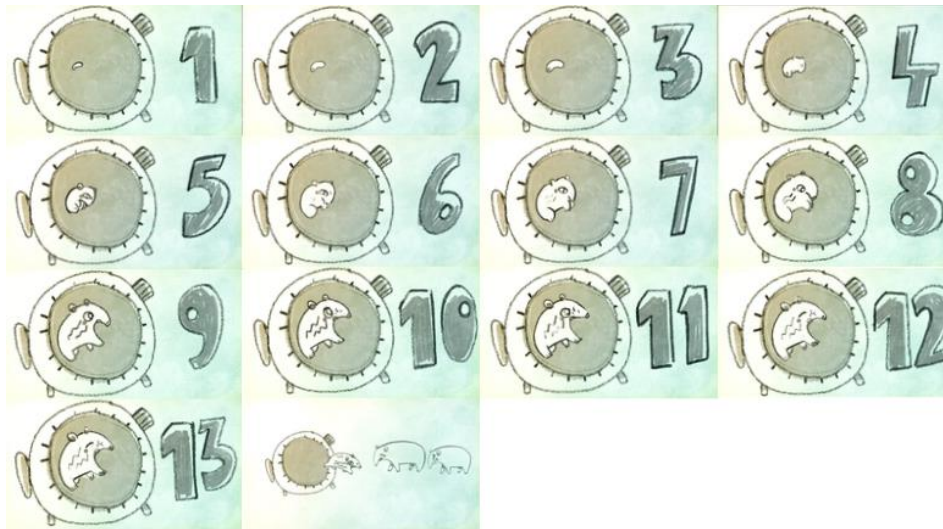
Figura 12

Miradas unidireccionales



Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 02:02

En cuanto a las conversiones pertenecientes a los procesos narrativos, estas constituyen una recurrencia en todo el corpus. En *Pinchaque, la danta colombiana* se observan dos secuencias con estos procesos: en la Figura 13 se muestra la gestación gradual de un feto de la danta hasta su nacimiento, luego de 13 a 14 meses; en la Figura 14, una semilla depositada por la danta se transforma en una palma de cera, resultado de su germinación. De este modo, las transformaciones se vinculan al afloramiento de la vida en los seres allí retratados.

Figura 13*Gestación y nacimiento*

Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Secuencia tomada del minuto 2:47 al 2:50

Figura 14*Germinación*

Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Secuencia tomada del minuto 3:09 al 3:19

En adición, en *Cárcel* se observan estos procesos en 2 ocasiones: como se muestra en la Figura 15 con la aparición del texto y un dibujo sobre una hoja de papel antes vacía, donde el cambio de apariencia transforma una hoja de papel en una carta del padre. Asimismo, sucede en la Figura 16 con el entorno retratado, el cual para mostrar el paso del tiempo muestra el desgaste de la red y el tablero de baloncesto. Dichos procesos de transformación revelan nueva información para el espectador en el caso de la carta y representan un intervalo de tiempo considerable que se infiere a través del desgaste de los materiales de la cancha.

Figura 15

Carta de Jorge Palacios a Laura, su hija



Nota. Cárcel. Secuencia tomada del minuto 1:44 al 1:50

Figura 16

Cancha deteriorada de la prisión



Nota. Cárcel. Secuencia tomada del minuto 8:11 al 8:21

Además, en *Anzoátegui* se evidencia la transfiguración de un rostro humano en un buitre — véase la Figura 17—, la cual realiza una metáfora de la persecución sobre actores políticos de bandos contrarios. Este proceso oscila entre lo narrativo y conceptual, tanto por el proceso de transformación de apariencia que representa, así como la simbología del buitre que caza a otras aves o a los Pájaros, grupo armado ilegal de ideología conservadora.

Figura 17

Actor del partido liberal convertido en buitre



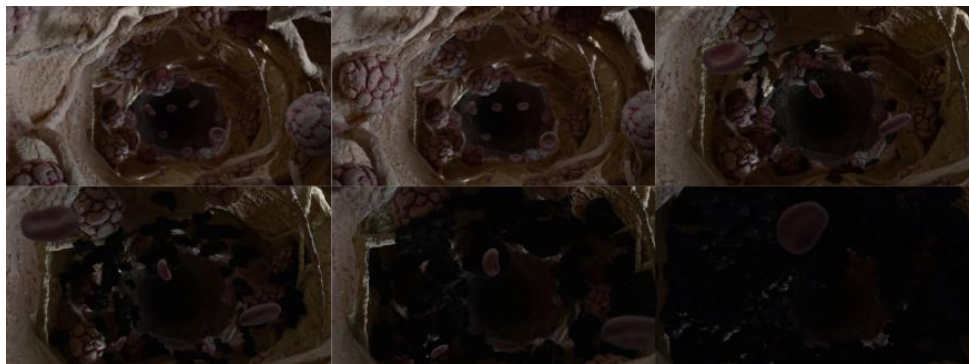
Nota. Anzoátegui. Secuencia tomada del minuto 9:15 al 9:19

Por otra parte, en *Yugo* se observa la expansión de la infección en el cuerpo mediante el cambio de apariencia del organismo a una tonalidad oscura para indicar su presencia conforme avanza la secuencia. Este proceso de transformación se anticipa desde el inicio del cortometraje

ya que se observan secuencias de células que se multiplican junto con una sustancia que las recubre, lo que representa un daño o deterioro que se hace más notorio conforme avanza el cortometraje, como se observa en la Figura 18.

Figura 18

Infección que se expande por el cuerpo



Nota. *Yugo*. Secuencia tomada del minuto 7:45 al 7:55

Por último, en *Doña Ana Delia*, la presencia gradual de huellas marcadas sobre una superficie amarilla acompaña el relato para representar los integrantes de la comunidad afrocolombiana en el Guaviare, tal como se evidencia en la Figura 19. Esta transformación en la apariencia del papel conforma un compilado que refuerza la resistencia, la existencia y la identidad de estos participantes dentro de la sociedad.

Figura 19

Huellas de la comunidad afrodescendiente que lidera Ana



Nota. Doña Ana Delia. Secuencia tomada del minuto 4:06 al 5:03

Estos procesos de transformación son distintivos pero presentes en al menos una ocasión en cada cortometraje, los cuales responden a los procesos llevados a cabo en cada uno. Dichas transformaciones aluden a la vida, la revelación, el paso del tiempo, la infección, la persecución y la unidad de una comunidad.

Sin duda, los procesos narrativos referidos a las estructuras de acción, reacción y conversión son fundamentales para la continuidad de los relatos donde la representación visual va más allá de la mimesis de la oralidad y enriquece el significado de los participantes y elementos en pantalla.

Por otro lado, las subcategorías de los procesos conceptuales resultan ser transversales dentro del corpus, aunque en menor presencia para un total de 33 fotogramas codificados. Es preciso resaltar que no se identificaron estructuras de clasificación en ninguno de los cortometrajes, una ausencia que se interpreta desde la naturaleza del género, al ser una secuencia de muchos fotogramas animados en poco tiempo, el uso de diagramas u organizadores de información por jerarquías no es pertinente, ya que la voz en *off* cumple la función de proporcionar

esa información y el modo gráfico la complementa a través de una representación literal o no literal, dando paso a metáforas y símbolos.

En cuanto a las estructuras analíticas, se hallaron de manera singular en *Pinchaque, la danta colombiana* y *Anzoátegui*. En el primero —véase la Figura 20—, la estructura analítica inclusiva se refleja mediante el mapa (portador), el cual contiene montañas, dantas y una ruta fluvial (atributos), a manera de caracterización del territorio colombiano para así enfatizar los elementos que le interesan al discurso para ubicar geográficamente al espectador. En el segundo —véase la Figura 21—, la estructura analítica desorganizada se identificó mediante recortes de titulares (atributos separados) de varios periódicos (portador), que simbolizan la investigación que realiza la directora a través de la época de La Violencia en el país.

Figura 20

Mapa del Tolima

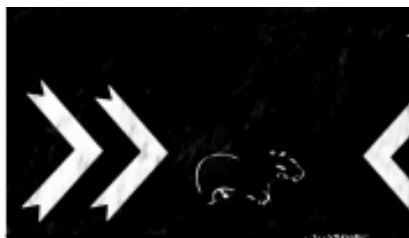


Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 00:49

Figura 21*La Violencia*

Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 02:56

Por otra parte, las estructuras simbólicas de tipo sugestivo predominan en el corpus. En *Pinchaque, la danta colombiana*, como se visualiza en la Figura 22 y 23, las flechas aparecen en dos ocasiones como alusión a la caza de los humanos contra las dantas y la fauna presente en el territorio. Desde una mirada analítica, el ícono, por su tamaño y direccionalidad, sugiere un objeto que subordina al otro y lo recluye, así como la posición del hombre como ser superior respecto del animal o de la naturaleza misma.

Figura 22*Íconos de flechas que abruman a una danta*

Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma del minuto 02:04

Figura 23

Íconos de flechas que persiguen la fauna de los Andes



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma del minuto 03:41

Asimismo, en *Cárcel* la medalla manchada de sangre, como se observa en la Figura 24, se identifica como símbolo sugestivo, ya que este objeto simboliza el motivo del crimen cometido por Jorge antes de que, por medio de la voz en *off* y la representación visual, se inicie un relato referido a este suceso, funcionando así como un preludio al relato siguiente.

Figura 24

Medalla de oro manchada con sangre



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 02:08

También, en *Anzoátegui* la estructura simbólica en las aves es de tipo sugestivo, ya que funciona como una alusión al nombre del grupo paramilitar conservador Pájaros y a la contraparte de este grupo como buitres, quienes se enfrentaban por el control del territorio —véanse las Figuras 25 y 26—. Por lo anterior, la representación de los buitres como el otro bando no es fortuita ya que estos animales se alimentan de carroña o aves pequeñas, una alusión a la amenaza de muerte entre ambos grupos. Además, el color rojo sobre la presentación del pueblo en forma de río, en la Figura 27, simboliza de modo sugestivo aquellas vidas arrebatadas por la guerra que inundaron las calles de Anzoátegui y marcaron su historia, el cual funciona a modo de reiteración de lo allí ocurrido en la época de La Violencia.

Figura 25

Los Pájaros entrando a las casas de los habitantes del pueblo



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 04:21

Figura 26

Buitre como representación del partido liberal



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 09:18

Figura 27

Anzoátegui cubierto de sangre



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 09:03

Además, en *Doña Ana Delia* las huellas plasmadas en el papel ubicado en el fondo en la Figura 28 son una estructura simbólica de tipo sugestivo, ya que el símbolo representa la identidad afrodescendiente de una comunidad que en medio de la violencia y la muerte (flores marchitas) florece y renace (flores vivas) con la esperanza de hallar la paz, las cuales son la alusión al deseo o a la meta perseguida.

Figura 28

Florecer de una comunidad



Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 06:26

Ahora bien, las estructuras simbólicas de tipo atributivo son particulares: solo en *Cárcel* se identifican dos símbolos plenos de esta clasificación. En la Figura 29 se observa una paloma (atributo) que simboliza el medio de comunicación por el cual el mensaje de Jorge (portador) para el cumpleaños de Laura es enviado. Asimismo, el símbolo del mazo (atributo) en la Figura 30, impactado sobre un estrado judicial por un juez (portador), representa la justicia ejercida sobre el condenado, de manera firme y contundente.

Figura 29

Paloma mensajera



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 10:07

Figura 30

Mazo marcando la sentencia



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 03:33

Cabe destacar la doble caracterización que se halló en los símbolos de la cruz y el yugo, los cuales oscilan entre lo sugestivo y atributivo. En *Cárcel*, la presencia de la cruz resulta sugestiva de esperanza o redención en el interior del centro penitenciario, donde se observa a un preso en soledad frente a este símbolo, como se ve en la Figura 31. Además, en *Anzoátegui*, como se evidencia en la Figura 32, la cruz es atributiva, ya que forma parte de la caracterización del espacio y realiza una alusión a la fe o religión a la que pertenecen los participantes en pantalla. En cuanto al yugo, en *Yugo*, es un símbolo atributivo al inicio del cortometraje, ya que es portado por bueyes para arar la tierra, tal como se observa en la Figura 33. En contraste, hacia el final del audiovisual se muestra una estatuilla —véase la Figura 34— de los mismos animales, fabricada por quienes enferman, como se ve en la Figura 35, iluminadas por un yugo en luces que, de manera sugestiva, aluden a la carga vital que representa su trabajo y cómo este los lleva al deterioro de sus cuerpos.

Figura 31

Cruz como símbolo de redención



Nota. Cárcel. Fotograma tomado de minuto 08:51

Figura 32

Cruz como símbolo religioso



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 04:27

Figura 33

Bueyes cargando el yugo



Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 02:17

Figura 34

Estatuilla de bueyes



Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 07:13

Figura 35

Lámparas con forma de yugo



Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 08:57

Estos procesos conceptuales, subordinados por los procesos narrativos que los engloban, profundizan el sentido de la representación visual más allá de una lectura literal de los elementos, en los que se identificaron significados metafóricos y premonitorios que complementan los discursos retratados. En cuanto a las estructuras analíticas, solo la inclusiva y la desorganizada están presentes y aportan tanto a la representación de espacios como a la atribución simbólica de medios informativos. En el caso de todos los cortometrajes, se recurre a elementos de la naturaleza u objetos fabricados por el hombre para crear los símbolos que enriquecen los relatos y dotan de una carga de significados: sugestivos, como los íconos de flechas en *Pinchaque, la danta colombiana*, la medalla de oro en *Cárcel*, el buitre, los pájaros y el río en *Anzoátegui*, y las huellas y las flores en *Doña Ana Delia*; atributivos, como la paloma y el mazo en *Cárcel*; o aquellos que oscilan entre estos ambos significados, como la cruz en *Cárcel* y *Anzoátegui* y el yugo en *Yugo*.

4.2.2. Metafunción interpersonal

En cuanto a las subcategorías de esta metafunción se obtuvieron los fragmentos codificados de 144 actos de la imagen y la mirada, 174 distancias sociales, 111 subjetividades y 119 objetividades.

En primer lugar, el acto de la imagen y la mirada, en sus denominaciones de oferta o demanda, presencia una mayor frecuencia de fragmentos en el primero, con 97, frente a 47 del segundo. Si bien existe una mayor presencia de uno de ellos respecto del otro, ninguno presenta una singularidad en el corpus, debido a que su presencia es constante a lo largo cada cortometraje, ya sea en la mirada dirigida entre los participantes, como en la Figura 36, o en la mirada que recae en el espectador, como en la Figura 37. La mirada entre los participantes de la Figura 36 sugiere un relacionamiento cercano entre ambos, ya que acercan sus figuras en busca de protección,

mientras que, en la Figura 37, se observa un efecto de cercanía e involucramiento de quien ve la pieza audiovisual, reforzado por un plano detalle de Jorge al momento de ser herido.

Figura 36

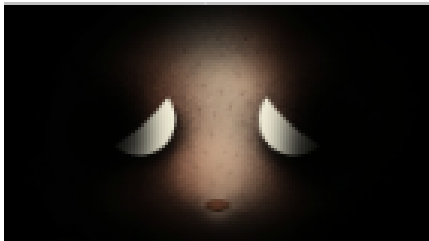
Hija busca protección en la madre



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 04:01

Figura 37

Ataque en la reclusión



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 05:02

Ambos actos de imagen y mirada son cruciales al momento de presentar los procesos narrativos, ya que de estos dependen la atención y participación del espectador, además del accionar de los participantes ante las situaciones planteadas.

En segundo lugar, la distancia social se compone en 4 subcategorías: distancia íntima, distancia personal, distancia social y distancia pública. Al respecto de la distancia íntima, está presente en la mayoría del corpus donde se intenta transmitir una emoción, ya sea sorpresa, miedo o tensión, como se puede ver en la Figura 38, aunque de manera escasa ya que se codifica solo en 17 fragmentos; sin embargo, *Doña Ana Delia* resalta como el único cortometraje que no hace uso del primerísimo primer plano correspondiente a esta distancia. Esta ausencia refuerza una posición externa u objetiva del espectador frente al audiovisual, quien contempla los participantes en pantalla y sigue el relato de Ana Delia Cundumí.

Figura 38

Secuestro y crimen



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 02:26

En adición, la distancia personal se identificó como una recurrencia presente en 62 fragmentos que involucran a todo el corpus, ya que mediante el primer plano o el plano medio se presentan los participantes que hacen parte del relato que se desarrolla a través de la voz en *off*. En la Figura 39, al relatar la vida de la familia de Ana Delia Cundumí antes del desplazamiento forzado, se enfoca la figura del padre en este plano para hablar acerca de su ocupación relacionada con la agricultura.

Figura 39

Padre de Ana Delia Cundumí



Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 01:25

En cuanto a la distancia social, se halló como una regularidad en el corpus, identificada en 73 fragmentos. Su recurrencia refuerza su funcionalidad, ya que ayuda a ubicar y caracterizar los participantes dentro de un espacio o escenario, para así delimitar sus siluetas en un plano entero como se observa en la Figura 40. Cabe destacar que en *Yugo* si bien en ocasiones los espacios donde los participantes habitan es difuso, la representación de sus figuras en este plano ayuda a que sean más reconocibles para el espectador, diferenciándolos del fondo de color negro, como se puede ver en la Figura 41.

Figura 40

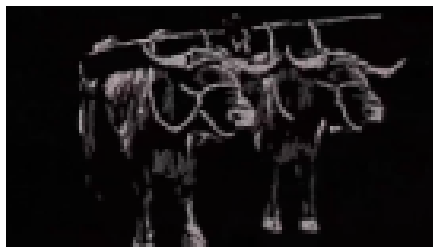
François Désiré Roulin



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 01:10

Figura 41

Bueyes unidos por un yugo



Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 02:16

También, la distancia pública, a pesar de su presencia en tan solo 22 fragmentos, se reconoció como una recurrencia en el corpus. Gracias a los planos panorámicos que la caracterizan, esta distancia permite al espectador situar en un espacio determinado el desarrollo de los procesos tanto narrativos como conceptuales —véase la Figura 42—, ofreciendo una representación del espacio en totalidad, habitado por los participantes.

Figura 42

Andes colombianos



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 02:58

En suma, la distancia personal, social y pública sobresalen en el corpus ligadas a la caracterización y ubicación de los participantes en el espacio presentado, mientras que la distancia íntima se encontró ausente en *Doña Ana Delia*, delimitando una distancia no cercana al momento de incluso expresar emociones y gesticularlas.

En tercer lugar, la subcategoría de la subjetividad se divide en: involucramiento, distanciamiento, poder del espectador y poder del participante. Por un lado, se halló un involucramiento a través del ángulo frontal en 58 fragmentos codificados, una recurrencia en todo el corpus que posiciona al espectador como equivalente ante el participante en pantalla, en la cual se sugiere una igualdad a través de la inclusión activa del espectador en la representación de los discursos y los relatos plasmados, como es el caso de la Figura 43, donde el participante dirige su semblante hacia la cámara de quien le entrevista. Además, se identificó un distanciamiento a través de la angulación oblicua en menor medida, para un total de 16 fragmentos, en los que se retratan a los participantes ubicados en un espacio y entorno definido respecto a su naturaleza o accionar, como se puede ver en la Figura 44. Esta última angulación alude a la contemplación de la

interacción de los participantes con el entorno o de la mera caracterización de los espacios, como se observa en la Figura 45. Es preciso destacar que en *Doña Ana Delia* no hay presencia de la angulación oblicua debido al posicionamiento de la cámara estática durante todo el audiovisual; asimismo, se intuye que, por la naturaleza del *stop motion* en cartulina y materiales alusivos, no se da lugar a estas variaciones de angulación.

Figura 43

Entrevistado dando su testimonio



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 02:29

Figura 44

François Désiré Roulin compartiendo sus hallazgos



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 01:38

Figura 45

Panorámica de las periferias de la ciudad



Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 07:40

En adición, el poder del espectador a través del ángulo picado está presente en 28 fragmentos. Esta angulación se utiliza en momentos de los relatos donde se añade nueva información al espectador, ya sean nuevos participantes, lugares o acciones. En la Figura 46 se representa un espacio nuevo del centro penitenciario que complementa la perspectiva de las formas de vida presentadas progresivamente en el presente cortometraje. En contraste, la angulación contrapicada referida al poder del participante, solo se halla en 9 fragmentos en *Cárcel* y *Yugo*, en los que el primero hace más uso de este, por ejemplo, en la Figura 47, la cual refleja la jerarquía entre el poder de la rama judicial sobre los ciudadanos, quienes reciben el peso de la ley. Esta angulación repercute en la perspectiva que se tiene del participante en pantalla desde su valor y dominancia. Nuevamente, *Doña Ana Delia* prescinde del uso de estas angulaciones.

Figura 46

Patio de los reclusos



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 09:01

Figura 47

Juicio contra Jorge



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 03:29

La subjetividad permite detenerse en la interacción y la perspectiva del espectador respecto a lo que observa en el audiovisual, el involucramiento resalta por su recurrencia en el corpus mientras que el desapego por medio del distanciamiento permite una mirada hacia lo que habita y actúa en el espacio. En cuanto al poder del espectador y el poder del participante, estos permiten

ampliar las posibilidades de quien observa y oscilar entre el mundo representado desde la sensación de dominancia y la subordinación, esta última noción de forma distintiva.

En cuarto lugar, en la subcategoría de la objetividad se halló una constante de 111 en la orientación del observador como un sujeto externo a las acciones realizadas por los participantes en todo el corpus, como se observa en la Figura 48, se aprecia al participante y al entorno donde habita, lo cual reitera una posición extradiegética en relación con las narrativas durante la proyección de su contenido.

Figura 48

Páramo



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 01:24

Sin embargo, la orientación de la acción que enmarca al observador como sujeto dentro de esta se codificó en 8 fotogramas, presentes en *Pinchaque, la danta colombiana, Cárcel* y *Anzoátegui*, en los que el espectador toma el rol del protagonista en pantalla, ya sea François Désiré Roulin trazando su expedición en un mapa, Laura leyendo la carta enviada por su padre —véase la Figura 49 donde se utiliza el plano cenital para reforzar la objetividad— o la niña y su madre observando la entrada de los pájaros a la casa. Estas acciones se llevan a cabo en entornos donde

los participantes se encuentran en soledad o con pocos participantes cerca, los cuales connotan un carácter personal a lo retratado en pantalla y hacen partícipe al espectador del relato desde una posición externa.

Figura 49

Carta del padre



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 01:54

La objetividad, si bien permite remarcar el carácter externo del espectador frente al audiovisual, también abre paso para que este tome un rol activo desde un lugar funcional ante las acciones que realizan los participantes, permitiendo así incluir su presencia implícita.

4.2.3. Metafunción composicional

En cuanto a las subcategorías de esta metafunción, arrojaron una presencia puntual en el corpus analizado para un total de 20 valores informativos, 61 encuadres y 47 relevancias.

Con respecto a la subcategoría del valor informativo, esta se organiza respecto a su ruta de lectura: dado y nuevo, ideal y real, centro y margen. En primer lugar, lo dado y nuevo está presente en todos los cortometrajes del corpus en al menos una ocasión, con un total de 12 fragmentos codificados. Es recurrente este uso de izquierda a derecha para introducir nuevos participantes

ligados al relato que se lleva en la voz en *off*, como se observa en la Figura 50 a otro explorador escuchando los resultados de la expedición de François Désiré Roulin, participante del que ya se tiene conocimiento previo. Es así que el relato se inclina, a partir de la aparición de este elemento, para enfatizar en su relevancia y, de este modo, continuar la narración, la cual lo integra en el resto del cortometraje.

Figura 50

Primera Aparición de Justin Goudot



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 01:39

Es preciso indicar la función narrativa singular que usa *Cárcel* de este valor informativo, ya que, como se puede visualizar en la Figura 51, las acciones se dividen a modo de viñetas para la continuidad del relato. A la derecha del fotograma se ubica el actuar de los participantes ante la decisión de escapar de la escena del crimen luego de oír las sirenas de policía, cuya luz roja y azul proviene de la viñeta situada en la parte superior izquierda. De este modo, se genera una hibridación entre cómic y cortometraje al relatar el crimen cometido por Jorge, un recurso narrativo que aporta a su estilo y versatilidad a la hora de retratar lo contado, además constituye el ejemplo que delimita lo dado y nuevo de manera explícita en el corpus.

Figura 51

Escape



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 02:57

Además, el valor informativo referido a lo ideal y real se halló en *Pinchaque, la danta colombiana, Anzoátegui y Yugo*, señalados en 6 fragmentos. En el caso de los dos primeros, las gráficas ubicadas en la parte inferior del fotograma ayudan a concretar aquello que puede resultar difícil de definir únicamente a partir de lo ilustrado, para así otorgar orden e información específica. Como se observa en la Figura 52, una representación visual ambigua de un pueblo se determina y precisa gracias al texto que lo acompaña.

Figura 52

Panorámica del pueblo

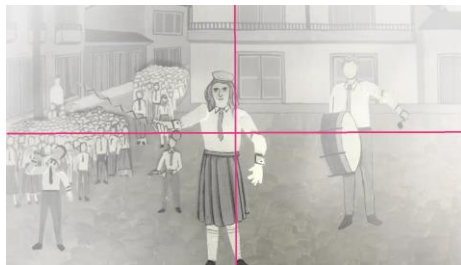


Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 01:19

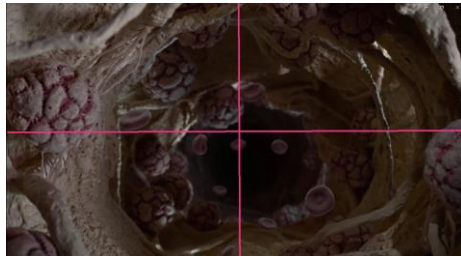
Por último, el valor informativo referido al centro y al margen resulta estar presente en solo 2 fragmentos de *Anzoátegui* y *Yugo*, los cuales, gracias a la distribución de elementos en el encuadre, ayudan a identificar la composición de estos fotogramas. En la Figura 53, los participantes difusos en el margen del fotograma, que acompañan a la participante situada en el centro de la imagen, añaden información sobre una actividad relacionada con una banda marcial de una institución educativa y otorgan protagonismo a la participante desde su ubicación en el encuadre y el diseño detallado. Asimismo, en la Figura 54, la posición central de un canal sanguíneo sin una terminación visible refuerza la noción de incertidumbre ante el desenlace de la división celular descontrolada que se evidencia en el margen, para luego mostrar una sustancia oscura inferida como la putrefacción de cuerpo, que termina abarcando toda la pantalla.

Figura 53

Banda marcial escolar



Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 02:19

Figura 54*Corrupción*

Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 07:48

Los valores informativos ayudan a presentar, organizar y ubicar a los participantes durante las acciones en pantalla, ya sea mediante la introducción de nuevos participantes, la aclaración proporcionada por las grafías o la atención centrada en participantes principales —presentes o no— que se complementan con aquellos ubicados en posiciones adyacentes.

Por otro lado, dentro de la subcategoría de los encuadres, el encuadre fuerte resulta ser una recurrencia en el corpus, presente en 50 fragmentos, en los que se presentan e identifican los participantes de los procesos narrativos y conceptuales más significativos: la fauna a merced de la caza, en la Figura 55; la identidad de los criminales al reconocer a Jorge por la cicatriz en su frente, en la Figura 56; y la llegada de los actores armados al Guaviare, en la Figura 57. En suma, el contraste de colores, el estilo de animación, el contorno definido y la posición de los participantes sobre el fondo en el fotograma hacen posible la distinción, delimitación y desconexión de los elementos para percibir aquellos elementos claves en los procesos.

Figura 55

Caza



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 03:36

Figura 56

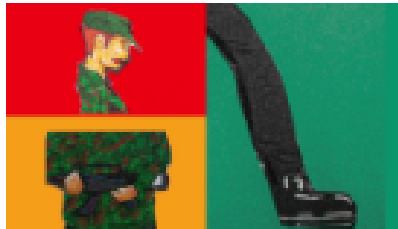
Identidad al descubierto



Nota. Cárcel. Fotograma tomado del minuto 02:52

Figura 57

Actores armados



Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 04:00

Además, el encuadre débil se halló en 11 fragmentos seleccionados. Llama la atención que *Anzoátegui* y *Yugo* son los cortometrajes que más destacan en el uso de este tipo de encuadre, dada la característica maleable de los materiales empleados en las técnicas en *stop motion* aplicadas. En primer lugar, en la Figura 58, la figura buitre se disuelve en el fondo oscuro hasta transformarse en una forma difusa que simula su ojo en la parte superior derecha. En segundo lugar, en la Figura 59, las detonaciones de explosivos se superponen y se unen a las montañas del páramo mediante humaredas que se diluyen en la montaña. Este encuadre permite lecturas metafóricas de los elementos y el discurso, ya que la figura difusa del ojo se intuye como una presencia prominente sobre sus víctimas, y las explosiones al dejar su rastro en la naturaleza refuerzan el daño que ocasionan. Así, este encuadre posibilita la transfiguración y la conexión entre participantes y espacios en el corpus.

Figura 58*Oscuridad*

Nota. Anzoátegui. Fotograma tomado del minuto 10:33

Figura 59*Explotación del páramo*

Nota. Yugo. Fotograma tomado del minuto 06:36

Los encuadres, en suma, permiten delimitar y crear unidad entre los participantes y los espacios donde estos se representan, ya sea mediante su caracterización o su interacción, lo que enriquece las narrativas plasmadas en el corpus.

Ahora bien, en cuanto a la relevancia (*salience*), esta subcategoría es transversal a todos los cortometrajes del corpus, ya que la nitidez, el encuadre y el aumento de tamaño confieren prominencia a los participantes. Como se puede observar en la Figura 60, el hombre armado se

enfoca y aparece en un tamaño mayor a los participantes situados al fondo, la cual refuerza la posición de poder frente a los campesinos afectados por el desplazamiento forzado a través de la superposición de la figura; a medida que los grupos ilegales llegan y se hacen dueños de las tierras, sus habitantes abandonan sus hogares. Además, el contraste tonal del blanco y negro en la relevancia de los participantes está presente en el corpus, excepto en *Doña Ana Delia*. Como se evidencia en la Figura 61, la saliencia de las facciones de las dantas y de Justin Goudot en color blanco permiten diferenciarlos del fondo negro, que remite a la oscuridad de la noche, de la cual las dantas resaltan a la luz de la luna gracias al color que poseen sus orejas y hocicos.

Figura 60

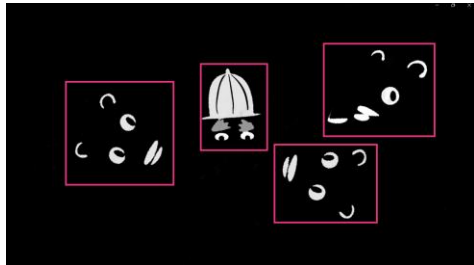
Desplazamiento forzado



Nota. Doña Ana Delia. Fotograma tomado del minuto 02:40

Figura 61

Escondidas del humano



Nota. Pinchaque, la danta colombiana. Fotograma tomado del minuto 04:10

En definitiva, la relevancia permanece en todo el corpus como una herramienta para distinguir y fijar la atención hacia los participantes frente el fondo o frente a otros participantes, mediante el tamaño, la nitidez, la superposición, el encuadre y el contraste de colores hallados en los cortometrajes.

5. Conclusiones

La animación documental en Colombia es un género que en el siglo XXI ha estado ligado a las luchas y reivindicaciones de la memoria, hacia aquellos discursos críticos de la realidad en entornos violentos donde los temas del conflicto armado y la violencia se aferran de manera continua a estas producciones. El formato del cortometraje ha tomado espacios digitales que influyen en el reconocimiento de su existencia en el marco de la cinematografía del país, sin dejar atrás la animación como aquella técnica que figura relatos y hace posible la multiplicidad de significado a través de imágenes en movimiento. La animación y lo documental, además de constituir un registro audiovisual de mundos posibles que realiza un examen detenido de la

realidad política y social del país, conforman un campo que no se agota con la identificación de sus modos, metáforas multimodales o niveles narratoriales ya explorados con anterioridad.

Por lo anterior, el análisis por estratos de Gunther Kress en el corpus ofreció no solo la descripción de los modos y su articulación, sino que ayudó a comprender los discursos desde su concepción hasta su difusión, lo que ofreció un panorama intratextual y extratextual del cortometraje animado documental analizado. También, el análisis por metafunciones del lenguaje visual de Gunther Kress y Theo Van Leeuwen permitió abarcar los modos semióticos e identificar desde lo ideacional, interpersonal y composicional la función de lo visual como sistema de comunicación desde sentidos figurados y no figurados, en un ejercicio para desglosar sus componentes. Ambos análisis aplicados permitieron hallar regularidades y particularidades en las articulaciones de los modos semióticos en los estratos y las metafunciones del lenguaje del género, dentro de producciones colombianas de cortometraje animado documental entre 2011 y 2022, los cuales posibilitaron una exploración detallada de los objetos de estudio seleccionados.

En cuanto a los principales hallazgos del análisis realizado, la descripción, comparación e interpretación de los estratos de cada cortometraje se obtuvo lo siguiente:

Los discursos de manera regular se inclinan hacia una caracterización del marco social del país, donde se mantienen los tópicos relacionados con el conflicto armado (el despojo de tierras y la migración campesina), la violencia en el país (sicariato y sistemas carcelarios) y el reconocimiento de etnias afrocolombianas permeadas por el conflicto en *Cárcel*, *Anzoátegui*, *Yugo* y *Doña Ana Delia*. Aquella inclinación temática corresponde a las recurrentes producciones cinematográficas colombianas que representan problemáticas sociales causadas por el Estado o grupos al margen de la ley ligados a la historia violenta del territorio. Aun cuando estos tópicos

son reiterados, no son exclusivos del género animado documental, pero resulta ser un espacio donde los discursos marginalizados se visibilizan y subsisten al olvido de lo vivido a través de los testimonios. El lugar que le da el género a través del cortometraje a estos discursos permite reivindicar su versatilidad y la posibilidad de retratar realidades crudas y brutales desde voces que la oralidad efímera se lleva, pero que con la realización de los cortometrajes perduran ahora en el registro cinematográfico nacional y en las huellas de su historia.

Cabe destacar que el discurso pedagógico en *Pinchaque, la danta colombiana* resalta por su peculiar presencia; la característica documental de este cortometraje cumple una función concientizadora directa hacia la preservación de la fauna de los Andes colombianos, a través del modo oral verbal desde un narrador extradiegético, el cual refuerza el carácter informativo y educacional del audiovisual. Este último discurso ofrece el ejemplo, una vez más, de las posibilidades del formato cortometraje en el género animado documental, el cual no se encapsula en los discursos históricamente desarrollados en las producciones colombianas, sino que permite representar el territorio nacional desde su biodiversidad en función de un objetivo pedagógico.

Ahora bien, los diseños resultan ser el estrato más difuso, puesto que en *Cárcel, Anzoátegui* y *Yugo* no hay una clara intención de los productores hacia los discursos que se expresan. Por ello, los símbolos, ejes temáticos y las realidades sociales, políticas y económicas que se reflejan en el cortometraje se toman como punto de referencia para hacer un retrato de estas ausencias. Esta escasez de información se relaciona con la limitada base de datos de los productores independientes de estos cortometrajes, cuyos objetivos dirigidos a la expresión del discurso no se distinguen claramente del mero material audiovisual. Por el contrario, en *Pinchaque la danta colombiana* y *Doña Ana Delia* sí se hallaron objetivos de los productores alineados a los discursos ejecutados. Esta singularidad reside en las instituciones que evocan estos discursos: en primer

lugar, la Fundación Nativa, organización ambiental que impulsa medios de comunicación como este cortometraje para transmitir un mensaje de preservación ambiental; en segundo lugar, la Universidad del Externado, la cual, mediante el proyecto *Guaviare: Labrando vida*, orienta su producto hacia la memoria histórica como un ejercicio de construcción de paz, en el que se reconoce a la comunidad surgida a partir del conflicto armado.

Además, los montajes recurrentes corresponden a la alternancia temporal de secuencias presentes en *Cárcel*, *Anzoátegui* y *Yugo* posibilitan la convergencia de distintas temporalidades en los relatos plasmados en dichos cortometrajes. En contraste, los montajes lineales de *Pinchaque*, *la danta colombiana* y *Doña Ana Delia* son casos particulares que permiten la narración de acciones y sucesos con una estructura cronológica. Por otro lado, la transición entre secuencias mediante un participante y el cambio tan solo del escenario es constante, presente en *Pinchaque*, *la danta colombiana*, *Cárcel*, *Anzoátegui* y *Doña Ana Delia*, lo que favorece la cohesión de la representación gráfica y del hilo narrativo. En el caso particular de *Yugo*, la fragmentación continua mediante recortes con pantalla negra interrumpe las transiciones y posibilita la alternancia entre dos procesos narrativos que emplean técnicas de animación distintas, lo cual permite una estructura narrativa no convencional.

A propósito de la descripción de los modos semióticos, la producción es el estrato clave para identificarlos y así entender su articulación en función de los diseños y discursos representados: en primer lugar, en el modo verbal oral la voz en *off* es esencial en todo el corpus ya que permite una polifonía de los testimonios allí plasmados en *Cárcel*, *Anzoátegui* y *Yugo*, los cuales convergen en una problemática social, política y económica común. No obstante, en *Doña Ana Delia* y *Pinchaque*, *la danta colombiana* la voz en *off* es individual, ya sea desde un narrador intradiegético o extradiegético respectivamente, el cual lleva el discurso. A pesar de esta

particularidad hallada, la transmisión del discurso no se ve afectada por la cantidad de relatos presentes en los cortometrajes, sino que se observa una inclinación a construir relatos en comunidad, lo cual corresponde al sentido social del documental *per se* para indagar, además del sujeto que evoca su historia, en el entorno y las relaciones sociales de una región; en segundo lugar, en el modo visual gráfico existe el constante uso de la técnica de *stop motion* en *Anzoátegui*, *Yugo y Doña Ana Delia*, la cual distingue a cada uno y dota de personalidad a los cortometrajes, además de resaltar por su carácter accesible de materiales con los cuales se lleva a cabo la representación visual de participantes y escenarios. La rotoscopia, particular en el corpus y utilizada en *Anzoátegui* junto con el *stop motion*, dota de veracidad y credibilidad a los sujetos que expresan sus testimonios a través de los movimientos realistas del participante en pantalla. Por otra parte, la técnica de animación 2D es escasa en el corpus, es en *Pinchaque, la danta colombiana* y *Cárcel* que su presencia se mantiene en toda la pieza. Esta última técnica se infiere como de restringida asequibilidad, ya que exige personal capacitado y herramientas digitales de animación para llevar a cabo la ilustración del cortometraje. Es por ello que se intuye que el uso del *stop motion* sobresale por sus posibilidades de animación en variedad de materiales de acuerdo con las habilidades y posibilidades adquisitivas de los productores; en tercer lugar, el modo musical en *Pinchaque, la danta colombiana*, *Anzoátegui* y *Doña Ana Delia* está presente a través de la música que se evoca a modo de preludio y coda, en el que *Anzoátegui* se destaca por introducir en la coda un coro que complementa la canción que al inicio solo es entonada por voces interjectivas. En contraste, las bandas sonoras de *Cárcel* y *Yugo* de manera singular atraviesan toda la pieza audiovisual y varían su intensidad y ritmo en auges narrativos para ir más allá de lo ambiental y enfatizar momentos cruciales de las historias con instrumentos de cuerda, viento, percusión y sintetizadores. La presencia del modo musical no solo es un ornamento, sino que es una

herramienta esencial para generar en el espectador sensaciones y llamar la atención al enfatizar puntos cúspides de las narraciones; en cuarto lugar, en el modo verbal escrito, aunque se ve reducido frente al modo gráfico y al verbal oral, resalta en la titulación los cortometrajes, así como para nombrar participantes y espacios en *Yugo y Doña Ana Delia*. Además, en *Pinchaque, la danta colombiana*, *Cárcel* y *Anzoátegui*, este modo aporta un orden cronológico y geográfico, caracteriza espacios y agrega información adicional con mensajes directos al espectador, para así reforzar el discurso de cada cortometraje. Aun así, la predominancia del modo gráfico corresponde a la naturaleza del objeto de estudio, ya que responde a la inmediatez entre fotograma y fotograma para la sucesión de acciones o circunstancias presentes en pantalla, mediada por la representación visual; además, el corpus se inclina hacia la comunicación visual en una sociedad de la inmediatez visual actual; en quinto lugar, el modo gestual es indispensable en el corpus, puesto que la mirada y los movimientos faciales y corporales, sin duda, resultan clave para la expresividad de los participantes y su interacción con otros y el entorno. En todo el corpus, a la mirada se suman movimientos faciales o corporales para enfatizar la expresión de emociones plasmadas como la tristeza, el cansancio, el miedo, la felicidad, la preocupación, la intimidación, la admiración, la curiosidad, la familiaridad, el disgusto, la tranquilidad, la resignación, la angustia y el enojo. Destaca en *Pinchaque, la danta colombiana* y *Cárcel* que la representación gestual del rostro humano se traslada a participantes animalizados, uso singular que genera una expresión de las emociones reconocible para el espectador a partir de la representación visual entre lo humano y animal. Esto último corresponde a la posibilidad del género animado de ficcionalizar figuras animales en contextos y comportamientos humanos, para así dar paso a lo crudo que puede llegar a ser lo documental y permitir digerir estos contenidos con la presencia de animales de felpa, como en *Cárcel*.

En el caso de la difusión de los cortometrajes animados documentales analizados, estos se caracterizan por su acceso libre y de manera gratuita en plataformas como *RTVCplay* y *Retina Latina* vía web, donde estas producciones se divulgan, en contraste con espacios reducidos para todo público como los festivales o salas de cine. Aun así, la localización de *Anzoátegui* es peculiar, ya que se encuentra en la plataforma *Vimeo* subido por la directora. El acceso libre a estos contenidos ayuda a la democratización del cine en la sociedad colombiana y abre fronteras para la disposición de los cortometrajes al servicio de la comunidad académica y social.

Ahora bien, los principales hallazgos del análisis realizado desde las metafunciones del lenguaje visual permitió la descripción, comparación e interpretación del uso del modo gráfico en articulación con el modo verbal oral, verbal escrito y gestual desde las categorías ideacional, interpersonal y composicional mencionadas a continuación:

Primeramente, la metafunción ideacional, a partir de la constancia en la representación de los participantes en el corpus, revela una naturaleza diversa según el estilo y la técnica visual: la evocación de estos a través de siluetas, como en *Pinchaque*, *la danta colombiana* y *Cárcel* o el caso particular de *Doña Ana Delia*, con la superposición de los participantes sobre el fondo en la totalidad de su metraje, ambas apelando a técnicas de animación 2D o *stop motion*. Lo anterior refleja lo polifacético que puede resultar el género animado documental en el formato cortometraje para plasmar los discursos y reimaginar los relatos a partir de la creatividad, además de otorgar una perdurabilidad de los testimonios remotos mediante el formato digital de estas producciones audiovisuales.

Por otro lado, las circunstancias como aquella ilustración de los espacios, tienden a referirse a lugares al aire libre donde ocurren los procesos narrativos y conceptuales en todo el corpus.

Además, el uso de mapas para introducir territorios o lugares destaca en *Pinchaque, la danta colombiana* y *Doña Ana Delia* como un recurso para observar espacios generales a primer vistazo del espectador, para de manera posterior ilustrar escenarios concretos donde ocurren los relatos. También, la presencia de colores cálidos y fríos aporta información temporal más allá de la mera existencia de un fondo donde se sitúan los participantes, tal como sucede en *Cárcel*. La ubicación del espacio permite la interacción de los participantes en zonas acordes a los lugares representados y así el espectador puede relacionar el modo oral verbal que se lleva en la voz en *off* y complementar las narrativas desde el modo gráfico.

Asimismo, los procesos narrativos de estructuras de acción y reacción transaccionales, no transaccionales y de conversión son esenciales en todo el corpus para llevar a cabo la sucesión de acontecimientos e interacciones entre los participantes para la cohesión de sus relatos. En el caso de *Cárcel*, la simultaneidad de versiones de procesos narrativos de estructuras de acción transaccionales expresadas desde el modo verbal oral y representados en el modo gráfico, aprovecha los recursos disponibles para diversificar los relatos. El caso singular de *Doña Ana Delia* en la estructura de reacción es que la mirada unidireccional se mantiene en el cortometraje, situada de manera frontal. Además, se identifica que en las estructuras de conversión las transformaciones aluden a la vida, la revelación, el paso del tiempo, la infección, la persecución y la unidad de una comunidad. Por lo anterior, dichos procesos narrativos no se limitan a la ilustración de los participantes en pantalla, sino que la representación visual desde el modo gráfico va más allá de la mimesis de la oralidad y enriquece lecturas alegóricas de los mundos plasmados, permitidos por el género animado documental.

En adición de lo anterior, los procesos conceptuales, a través de las estructuras analíticas y simbólicas, suman significados metafóricos y premonitorios que complementan los discursos retratados en todo el corpus. En cuanto a las estructuras analíticas, solo la inclusiva y desorganizada están presentes y aportan tanto a la representación de espacios como al uso de medios informativos como el periódico en *Anzoátegui*. Las estructuras simbólicas se clasifican entre lo sugestivo o atributivo, mediante elementos de la naturaleza u objetos fabricados por el hombre, o bien convergen en ambos tipos, como el símbolo de la cruz en *Cárcel y Anzoátegui* y el yugo en *Yugo*. La tendencia de símbolos ligados a la naturaleza como las aves y las flores intuye una remisión a la biodiversidad y a la identidad del país a través de su ecosistema, como un punto de partida para la reconstrucción de la memoria histórica que enriquece el modo gráfico en su ejecución.

Por otra parte, la metafunción interpersonal, desde el acto de la mirada y de la imagen en la intención de demanda u oferta, se vincula de manera recurrente a los procesos narrativos para focalizar la atención e impulsar la interacción con el espectador y entre los participantes. Adicionalmente, las distancias sociales —íntima, personal, social y pública— atraviesan todo el corpus para la caracterización y ubicación de los participantes en un entorno concreto; tan solo *Doña Ana Delia* prescinde de la distancia íntima, lo cual remite a un margen delimitador en torno al detalle o la implicación del espectador frente a la expresión de emociones de los participantes en el modo gestual dentro del gráfico.

En cuanto a la subjetividad, el involucramiento, el distanciamiento y el poder del espectador son tratamientos que mediante el ángulo frontal, oblicuo y picado acompañan a los cortometrajes para ofrecer una mirada amplia hacia lo que habita y actúa en el espacio. En

contraste, el poder del participante mediante en ángulo contrapicado es singular en *Cárcel* y *Yugo* de manera que permite el desarrollo de la dominancia o valor de un participante sobre otros. Además, *Doña Ana Delia* es un caso particular ya que prescinde del ángulo oblicuo, picado y contrapicado debido al posicionamiento cenital de la cámara ante el *stop motion* realizado en todo momento. El estilo austero de este último cortometraje no desmerita el potencial del género para retratar mediante el modo gráfico los testimonios expresados en el modo verbal oral y realizar un trabajo óptimo para ilustrar el discurso.

Por último, la metafunción composicional desde el valor informativo dado y nuevo acompaña todo el corpus a la hora de introducir nuevos participantes en los relatos visuales, mientras que se halló un carácter particular que reside en el estilo de la animación implementada en *Cárcel*, debido a la división del fotograma en viñetas, lo que permite una hibridación entre el cortometraje y el cómic desde una lectura occidental de izquierda a derecha de los sucesos ilustrados por el modo gráfico. En lo que respecta a lo ideal y real, el modo verbal escrito es protagonista, ya que situado en la parte inferior de los fotogramas en *Pinchaque*, *la danta colombiana* y *Anzoátegui* concretan cronológica y geográficamente lo representado en el modo gráfico. Este uso del modo verbal escrito es puntual y preciso, una característica que se relaciona de forma directa con la inmediatez de la secuencia de imágenes, la información dada en su mayoría por el modo verbal oral desde la voz en *off* y el formato breve como lo es el cortometraje. En la misma línea, el valor informativo centro y margen es utilizado solo en *Anzoátegui* y *Yugo*, que resultan ser los únicos audiovisuales donde esta organización visual dirige la atención hacia un participante y se complementan con otros situados en las periferias del fotograma, lo que aporta el sentido a su presencia y jerarquía dentro de la composición. La escasez de esta distribución de participantes en el fotograma corresponde a la representación de pocos participantes de manera

constante, privilegiando pocas acciones y reacciones condensadas o precisas en el avance de las secuencias visuales constantes en poco tiempo.

Además, el encuadre fuerte permite en todo el corpus desconectar y delimitar los participantes y circunstancias donde estos habitan y caracterizarlos, mientras que el encuadre débil, presentes en *Anzoátegui* y *Yugo*, permiten la unidad y conexión de los participantes gracias a la técnica de *stop motion* utilizada en cada uno de ellos, debido a sus materiales maleables, como la tinta y la arena. En este contexto, el modo gráfico resalta como el posibilitador de que el encuadre débil se impregne de lecturas conceptuales, dando paso a metáforas que surgen de la interacción entre los elementos visuales y el discurso. Así, se configuran imágenes como el buitre fundido en la oscuridad, del cual solo queda un ojo que todo lo ve, y las explosiones con la montaña, representando el daño ambiental en el páramo.

Finalmente, la relevancia perdura en todo el corpus como una herramienta para distinguir y fijar la atención hacia los participantes sobre el fondo o sobre otros participantes, a través del tamaño, nitidez, superposición, encuadre y contraste de colores que se hallaron en los cortometrajes. Esta categoría composicional potencia la atención hacia los elementos que se ilustran en el modo gráfico, que, de manera simultánea, son referidos en el modo verbal oral a través de la voz en *off*.

Ahora bien, en el terreno pedagógico es importante la presencia de estas producciones, debido a su tono social y educativo, que permite la recepción de problemáticas sociales, políticas, económicas y ambientales del país en el aula. Además de ser los materiales audiovisuales una herramienta significativa para impulsar el interés y la curiosidad de los estudiantes, es necesario proyectar una alfabetización visual en una sociedad cada vez más inmersa en realidades

bidimensionales en la web, en la era de la inmediatez, donde el cortometraje, por su brevedad, facilita su implementación en clases. Asimismo, se abre la posibilidad de que los estudiantes adquieran un lenguaje cinematográfico ante la democratización de estos materiales, disponibles en acceso libre para todo público, no solo con el fin de ver o apreciar el arte, sino poder entenderlo y crearlo. De esta manera, se impulsan la imaginación y las habilidades de los estudiantes, al tiempo que se les otorga un espacio para relatos que hasta ahora nunca han sido escuchados, a través del campo cinematográfico como medio de comunicación.

El análisis llevado a cabo en este trabajo da luces para comprender el panorama del cortometraje documental en Colombia desde el año 2011 y 2022. Si bien este lapso se optó gracias al acceso al material audiovisual en las plataformas digitales y después de una búsqueda minuciosa del género híbrido entre animación y documental, queda todavía pendiente ampliar el rango temporal de estas producciones para entender cómo ha cambiado y diversificado el género durante todo el siglo XXI. Además, se sugiere centrar la producción colombiana por territorios específicos del país, tales como departamentos o ciudades donde aún la deuda investigativa para el reconocimiento del cortometraje animado documental queda pendiente. En adición, los cortometrajes animados documentales pueden ser aplicados en investigaciones de recepción en aulas académicas, en virtud de una alfabetización visual y como herramienta para un aprendizaje significativo.

Referencias bibliográficas

- Añez, M. (2015). El Discurso Penitenciario en Venezuela. Una reflexión teórica. *Revista de Filosofía Jurídica, Social y Política*, 22 (1), 19-39.
<https://www.pensamientopenal.com.ar/doctrina/42429-discurso-penitenciario-venezuelauna-reflexion-teorica>
- Arango, M. (2004). *Cuadernos de cine colombiano. Balance documental*, (5), 34-45. Nueva época. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371776/>
- Arce, R. (2014). La animación colombiana durante el siglo XX: una historia en construcción. *Cuadernos de cine colombiano Animación en Colombia: una historia en movimiento*, (20), 21-33. Nueva época.
<https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371748/>
- Bernal, L (2015). *El tapir de montaña, análisis de riesgo y estrategias para la conservación de una especie en peligro de extinción*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
<https://repository.javeriana.edu.co/items/790c4a20-4c45-42c8-95fc-830389d7056d>
- Bohórquez, L. (2013). Colonización de la naturaleza: Una aproximación desde el extractivismo en Colombia. *El Ágora USB*, 13 (1), 221-239.
<https://revistas.usb.edu.co/index.php/Agora/article/view/101>
- Camargo, M. (2006). Etnia, movimiento social y discriminación. Las dinámicas de reivindicación afro en Colombia. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (5). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047671>

Cárcamo, B. (2018). El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas. *Forma y función*, 31 (2), 145-174.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8374964>

Comisión de la verdad. (s.f.). *El legado sangriento de los Pájaros*.
<https://www.comisiondelaverdad.co/el-legado-sangriento-de-los-pajaros>

Comisión de la verdad. (s.f.). *La verdad del pueblo negro*.
<https://archivo.comisiondelaverdad.co/la-verdad-del-pueblo-negro>

Contreas, J. & Silva, J. (Directores). (2022). *Doña Ana Delia* [Cortometraje]. Guaviare: labrando memoria. <https://www.retinalatina.org/peliculas/dona-ana-delia-jessica-contreras-juan-silva/>

Cooper, J (1988). *El Simbolismo, Lenguaje Universal*. Ed. Lidiun, Buenos Aires.

Correa, J. (2007). El cortometraje en Colombia: grandes actores. *Cuadernos de cine colombiano*
El cortometraje, (9), 5-27. Nueva época.
<https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371773/>

Cruz, M. & Garzón, E. (2024). Técnicas de marketing político: del color a la elección. *Analecta Política*, 14(26), 1-27. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/analecta/article/view/8039>

Chacón, M., & Sánchez, F. (2003). *Polarización política y violencia durante “La Violencia”;*
1946-1963. Universidad de los Andes, Facultad de Economía.
<https://economia.uniandes.edu.co/sites/default/files/imagenes/eventos/mario-chacon.pdf>

- Durán, M. (2014). Las potencias de la imagen animada. *Cuadernos de cine colombiano Animación en Colombia: una historia en movimiento*, (20), 35-45. Nueva época.
<https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371748/>
- Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia (s.f.). *Postulación permanente de cortos para exhibición en salas*.
<https://www.proimagenescolombia.com/secciones/proimagenes/interna.php?nt=31>
- Fundación Nativa. (s.f.). *Nativa*. <https://www.nativa.org/>
- Ghio, E. & Fernández, M. (2008). *Lingüística sistémico funcional Aplicaciones a la lengua española* (1a ed.). Ediciones UNL.
- Gómez, B. (Directora). (2018). *Anzoátegui* [Cortometraje]. Enrojo Producciones.
<https://www.cinecorto.co/anzoategui/>
- Gómez, C. (Director). (2021). *Yugo* [Cortometraje]. JPL Films; Ikki Films; Nocroma.
<https://rtvcplay.co/cortometrajes-documentales/yugo>
- Gutiérrez, A. & Aguilera, C. (2004). Producción documental en los años noventa. *Cuadernos de cine colombiano Balance documental*, (5), 4-23. Nueva época.
<https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371776/>
- Guzmán, J. & Aristizábal, J. (2022). La animación documental, estado del arte de una apuesta audiovisual colombiana. *Revista Kepes*, 19(26), 409-436.
<https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/kepes/article/view/7423>
- Kress, G. (2010). *Multimodality A social semiotic approach to contemporary communication* [Multimodalidad Un enfoque semiótico social de la comunicación contemporánea] (1ra ed.) Routledge

- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse The modes and media of contemporary communication* [Los modos y los medios de la comunicación contemporánea]. (1ra ed.). Arnold
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2011). *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*. (L. Molina, Trad.) (Obra original publicada en 2001)
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images The Grammar of Visual Design* [Leer imágenes Gramática del signo visual] (2nd ed.). Routledge
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2021). *Reading Images The Grammar of Visual Design* [Leer imágenes Gramática del signo visual] (3rd ed.). Routledge
- Lagunas, S. & Murillo, I. (2022). Usos y tendencias de la animación documental en el siglo XXI en América Latina. En O. Carrero Márquez y A. Parras Paras (Eds.), *Visiones contemporáneas: narrativas, escenarios y ficciones* (pp. 336-349). Fragua.
- Larivière, C. (Directora). (2011). *Pinchaque, la danta colombiana* [Cortometraje]. Nativa; Senso Films. <https://www.retinalatina.org/peliculas/pinchaque-la-danta-colombiana/>
- Leal, A. (2009). Introducción al Discurso Pedagógico. *Horizontes Educativos*, 14 (1), 51-63. <https://www.redalyc.org/pdf/979/97912444004.pdf>
- Lizcano, D., Medici, P., Montenegro, O., Carrillo, L., Camacho, A & Miller, P. (2004). Taller de Conservación de la Danta de Montaña (Tapirus pinchaque). https://mountaintapir.com/wp-content/uploads/2020/05/Plan_Tapir_Montan%CC%83a_IUCN_2004.pdf
- Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial. (2005). Programa Nacional para la conservación del género Tapirus en Colombia. https://mountaintapir.com/wp-content/uploads/2020/05/Plan_Tapires_Colombia.pdf

Mountain Tapir Forever (s.f.). Planes de acción para la danta de

montaña. <https://mountaintapir.com/spanish/planes-de-accion-danta-de-montana/#:~:text=El%20Plan%20Nacional%20de%20Conservaci%C3%B3n,toda%20su%20%C3%A1rea%20de%20distribuci%C3%B3n>.

O'Halloran, K. (2012). Análisis del discurso multimodal. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 12 (1), 75-97. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5959014>

Ortiz, C. (1991). El sicariato en Medellín: entre la violencia política y el crimen organizado.

Análisis Político, (14), 60–73.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74678>

Polanía, J. (2019). *Polifonía discursiva y multimodalidad en el cortometraje “Agarrando pueblo”*.

[Tesis de Maestría, Universidad Industrial de Santander].

<https://noesis.uis.edu.co/handle/20.500.14071/14098>

Santa, C. (2014). A manera de introducción. Una mirada al pasado. *Cuadernos de cine colombiano*

Animación en Colombia: una historia en movimiento, (20), 9-19). Nueva época.

<https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371748/>

Sánchez, L. (2008). Éxodos rurales y urbanización en Colombia Perspectiva histórica y aproximaciones teóricas. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, 13 (2), 57-72.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74811925005>

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (s.f.). *Tesoro de Arte y Arquitectura*. Recuperado el

06 de marzo de 2026 de <https://www.aatespanol.cl/terminos/300264365>

- Smith, C. (2017). La realidad animada. En C. Cogua (Ed.), *Estudios sobre animación en Colombia: Acrobacias en la línea de tiempo* (pp. 57-80). Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/42470>
- Sosa, D. (2014). Una aproximación “violentológica” a la animación colombiana reciente. *Cuadernos de cine colombiano Animación en Colombia: una historia en movimiento*, (20), 103-111. Nueva época. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3371748/>
- Universidad Externado de Colombia. (1 de marzo de 2023). *Guaviare: labrando memoria*. <https://conexion.uexternado.edu.co/guaviare-labrando-memoria/>
- Valderrama, C. (2008). Construyendo identidad étnica afro-urbana: etnografía de las dinámicas organizativas en los procesos de construcción de identidad étnica afrocolombiana en Cali. *Revista de Trabajo Social e intervención social*, (13). <https://revistaprospectiva.univalle.edu.co/index.php/prospectiva/article/view/1186>
- Vásquez, C. (Directora). (2018). *Cárcel* [Cortometraje]. Dodo Animación. <https://rtvcplay.co/cortometrajes-documentales/carcel>
- Vásquez, K. A. (2023). *Análisis multimodal de “El siguiente programa” una representación de la política colombiana entre la corrupción y el clientelismo*. [Tesis de Maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <http://hdl.handle.net/11349/36864>
- Velandia, R. (2010). Del discurso y la narrativa sobre la construcción de la identidad afro en Colombia: Un análisis comunicacional. [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Javeriana]. <http://hdl.handle.net/10554/5428>
- Wells, P. (1997). The beautiful village and the true village: a consideration of animation and the documentary aesthetic. En P. Wells (Ed.), *Art and Animation* (pp. 40-45). Academy Editions.

Wells, P. (1998). *Understanding animation* [Entendiendo la animación] (1ra ed.). Routledge

Zavala, L. (2014). Para una teoría del cortometraje y el nanometraje. En O. Cleger y Jose. de Amo (Eds.), *La educación literaria y la e-literatura desde la minificción. Enfoques hipertextuales para el aula* (pp. 58-75). Universitat de Barcelona