



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

**EL DOCUMENTAL ANIMADO COLOMBIANO COMO FORMA DE  
REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA:  
PEQUEÑAS VOCES, CARCEL, UN 9 DE ABRIL...**

**JUAN FELIPE SABOGAL MARIN**

Foz do Iguaçu  
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

**EL DOCUMENTAL ANIMADO COLOMBIANO COMO FORMA DE  
REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA:  
PEQUEÑAS VOCES, CARCEL, UN 9 DE ABRIL...**

**JUAN FELIPE SABOGAL MARIN**

Trabajo de conclusión de curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Cinema y Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca

Foz do Iguazú  
2019

JUAN FELIPE SABOGAL MARIN

**EL DOCUMENTAL ANIMADO COLOMBIANO COMO FORMA DE  
REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA:  
PEQUEÑAS VOCES, CARCEL, UN 9 DE ABRIL...**

Trabajo de conclusión de curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, como requisito parcial para la obtención del título de Licenciado en Cinema y Audiovisual.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca  
UNILA

---

Prof. Ms. Bernardo Teodorico Costa Souza  
UNILA

---

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho  
UNILA

Foz de Iguazú, 4 de diciembre de 2019

Al esfuerzo de mis padres, al amor de mis  
hermanos...

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco en primer lugar a mi orientador. Prof. Eduardo Dias Fonseca, por la paciencia, el tiempo y la comprensión.

A la profesora Virginia Flores, por la confianza y la oportunidad de trabajar junto con los colegas del proyecto de extensión.

Agradezco a los miembros de la banca examinadora, Prof. Bernardo Teodorico Costa Souza e Prof. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho por la disponibilidad y los consejos.

A aquellas personas que se cruzaron y me ayudaron en el camino. En especial, agradezco a María Cristina, por el amor y el apoyo.

A mi familia que siempre está presente.

SABOGAL, Juan Felipe. **EL DOCUMENTAL ANIMADO COLOMBIANO COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA: PEQUEÑAS VOCES, CARCEL, UN 9 DE ABRIL...** Trabajo de conclusión de curso (Cinema y audiovisual) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2019.

## RESUMEN

Este trabajo plantea analizar a partir de un corpus fílmico de documentales animados, diferentes representaciones de la violencia en el contexto historiográfico colombiano. Fundamentándose a partir de algunas conceptualizaciones específicas del cine documental y la potencia que tiene para elaborar formas y narrativas sobre subjetividades donde es difícil acceder a la materialidad. Es a través del concepto de “rastros” benjaminiano y del pensamiento que existe sobre las imágenes que se explora este tipo de potencia para trabajar la memoria-historia y como es elaborada en la película *Pequeñas Voces* (2011) y los cortometrajes *Un 9 de abril...* (2016) y *Cárcel* (2018) los cuales tematizan el conflicto armado, el periodo de La Violencia bipartidista y la violencia urbana respectivamente.

**Palabras-clave:** Documental animado. Cine. Colombia. Violencia. Memoria. Historia.

SABOGAL, Juan Felipe. **O DOCUMENTARIO ANIMADO COLOMBIANO COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO DA VIOLENCIA: PEQUEÑAS VOCES, CARCEL, UN 9 DE ABRIL...** Trabalho de conclusão de curso (Cinema e audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2019.

## RESUMO

Este trabalho propõe analisar partindo de um corpus fílmico de documentários animados, as diferentes representações da violência no contexto historiográfico colombiano. Fundamentando-se em algumas conceptualizações específicas do cinema documental e a potência que tem para elaborar formas e narrativas sobre subjetividades onde é mais difícil ter acesso à materialidade. Através do conceito de “rastros” benjaminiano, e do pensamento sobre as imagens é explorada a potência para trabalhar a memória-história e como é elaborada no filme *Pequeñas Voces* (2011) e as curtas-metragens *Un 9 de abril...* (2016) e *Cárcel* (2018) os quais tematizam o conflito armado, o período de “La Violência” bipartidista e a violência urbana respectivamente.

**Palavras-chave:** Documentário animado. Cinema, Colômbia. Violência. Memória. História.

SABOGAL, Juan Felipe. **THE COLOMBIAN ANIMATED DOCUMENTARY AS A FORM TO REPRESENTATE THE VIOLNECE: PEQUEÑAS VOCES, CARCEL, UN 9 DE ABRIL...** Undergraduate tesis in cinmena and audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz de Iguazú, 2019

## RESUMEN

This work proposes to analyze from a group of animated documentary movies the different representations of the violence on the Colombian historiographic context. Based on conceptualizations about documentary cinema and the power it has to elaborate ways and narratives about subjectivities where the access to the material elements its harder. Its trough the concept of “trace” developed by Walter Benjamin and the concept of images that its explored this kind of power to work with memory-history and how it is elaborated on the movie *Pequeñas Voces* (2011) and on the short films *Un 9 de abril* (2016) and *Cárcel* (2018) which thematizes the armed conflict, the period of “La Violencia” and the urban violence respectively.

**Key words:** Animated documentary. Cinema. Colombia. Violence. Memory. History



## LISTA DE IMÁGENES

<b>Imagen 1</b> – Portada <i>Pequeñas Voces</i> (2011) .....	33
<b>Imagen 2</b> – Fotograma extraído del filme: 16:38.....	35
<b>Imagen 3</b> – Fotograma extraído del filme: 1:04:13.....	35
<b>Imagen 4</b> – Fotograma extraído del filme: 33:14.....	36
<b>Imagen 5</b> – Fotograma del filme: 31:53.....	37
<b>Imagen 6</b> – Fotograma del filme: 50:58.....	38
<b>Imagen 7</b> – Fotograma del cortometraje.....	40
<b>Imagen 8</b> – Primera página diario el tiempo 21 de abril de 1948.....	40
<b>Imagen 9</b> – Fotograma del cortometraje.....	42
<b>Imagen 10</b> – Fotografía original de Luis Alberto Gaitán “Lunga”, del líder Jorge Eliécer Gaitán.....	42
<b>Imagen 11</b> – Poster Cárcel.....	43

## SUMARIO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>1 PRIMERA PARTE.....</b>	<b>15</b>
1.1 SOBRE EL DOCUMENTAL.....	15
1.2 LA IMAGEN Y LO REAL.....	21
1.3 HISTORIA-MEMORIA Y VIOLENCIA.....	24
1.4 DOCUMENTAL ANIMADO.....	30
<b>2 SEGUNDA PARTE.....</b>	<b>32</b>
2.1 PEQUEÑAS VOCES.....	32
2.2 UN 9 DE ABRIL.....	40
2.3. CÁRCEL.....	42
<b>4 CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>45</b>
<b>5 REFERENCIAS.....</b>	<b>46</b>
<b>6 REFERENCIAS AUDIOVISUALES.....</b>	<b>48</b>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge como proyecto de conclusión del curso de Cinema y Audiovisual de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana. Partiendo del conocimiento previo de la película *Pequeñas Voces* (2011) de Jairo Carrillo y Oscar Andrade. Surge la idea de analizar el uso del lenguaje cinematográfico en el caso del cine documental y como esta película utiliza la animación y elementos del cine documental para producir una película colombiana que trata un tema relevante y que haría parte del corpus fílmico de la categoría “Documental Animado”. De esta forma nos proponemos resaltar esta película dentro del análisis, ya que esta propone una narrativa y el uso de un lenguaje interesante e innovador dentro del cine colombiano para tratar el tema de la violencia y el conflicto armado del país.

A lo largo del desarrollo de este trabajo, sin tener conocimiento previo a trabajos e investigaciones realizadas en el ámbito latinoamericano, específicamente en Brasil, gracias a las recomendaciones de los miembros de la banca se permitió el contacto con el trabajo de Jennifer Jane Serra (2011) y (2017) en el cual en su tesis de maestría y de doctorado es abarcado el tema del documental animado a partir de aproximaciones muy similares sobre las que se planteó inicialmente el actual trabajo, tomando un corpus fílmico alternativo al aquí planteado y de esta manera aportando de manera sustancial para esta tesis.

Uno de los rasgos que se pueden destacar del cine documental, al contrario del cine de ficción es que da testimonio de la realidad de algún acontecimiento, la forma que toma el cine documental se da bajo esa premisa. “La ficción tal vez se contenta en suspender la incredulidad (aceptar el mundo de filme como plausible), pero la no ficción con frecuencia quiere instilar creencia (aceptar el mundo del filme como real)” (NICHOLS, 2013, p. 27, traducción nuestra)<sup>1</sup>. Sin embargo, no hay como asumir de lleno la verosimilitud del relato de lo “verdadero” dentro del documental ya que depende de varios factores, entre estos, se podría decir que la naturaleza del documental y la naturaleza de la mirada del espectador son los principales a la hora

---

<sup>1</sup> “A ficção talvez se contenta em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real)”.

de establecer una relación objetiva con lo real. ¿Cómo es posible entonces que como espectadores hagamos una lectura del tipo “documentalizable”<sup>2</sup> de un filme que utiliza la animación como recurso narrativo? Responder a esta cuestión es en parte a lo que concierne este texto siendo el documental animado al que le cabrían estas facultades.

El documental animado aparece como un término casi paradójico yuxtaponiendo dos tipos de cinema que parten de lugares diferentes para la presentación y representación del mundo en que vivimos, a través de los años y de la historia del cine, este se ha venido definiendo y reinventando a partir de la práctica y la crítica. *Vals con Bashir* (2008) de Ari Folman, *Chicago 10* (2007) de Brett Morgen, *Is the man who is tall happy?* (2013) de Michel Gondry, entre otros, hacen parte de un referencial fílmico de documentales animados a nivel mundial. En el ámbito latinoamericano encontramos algunas producciones que se encuentran en este género, más específicamente, en Colombia encontramos el largometraje ya mencionado al cual concierne este estudio; *Pequeñas voces* (2011) de Jairo Carrillo y Oscar Andrade, y algunos cortometrajes como *Un 9 de abril* (2016) de Edgar Álvarez y *Cárcel* (2018) de Catalina Vásquez, los cuales también nos aportaran elementos para la discusión.

*Pequeñas voces* (2011) es un largometraje que surge desde un cortometraje homónimo (2003) del mismo Jairo Carrillo, el cual decidió llevar la propuesta al largometraje después de varios años, manteniendo el principio del corto original; construir un relato a partir de historias verdaderas de niños desplazados por la violencia en Colombia usando la técnica animación compuesta estéticamente por los dibujos y las voces de los niños. La propuesta de *Pequeñas voces* (2011) como documental y como animación es relevante porque nos permite establecer un debate sobre su temática y la forma en la que elabora su discurso, relacionando la violencia y por ende el trauma y la memoria en un tipo de cine que no ha sido muy explorado en Colombia, pero si lo ha sido su temática.

“Yo hablo — o nosotros hablamos — de nosotros para usted”. Esta formulación desplaza al cineasta de la posición en la que estaba separado de aquellos a quienes representa para una posición de unidad con estos últimos” (NICHOLS, 2013. p. 45,

---

<sup>2</sup> Siguiendo el concepto desarrollado por ODIN, Roger en “Film documentaire, lecture documentarizante”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). Cinémas et réalités. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

traducción nuestra)<sup>3</sup>. La formulación que hace Nichols resulta conveniente para pensar la forma en la que está construida *Pequeñas voces*, si bien, el cineasta no pertenece naturalmente al mismo grupo de quienes son representados, este logra una proximidad con los participantes que se puede evidenciar en la obra audiovisual. De esta manera, es necesario e importante pensar sobre esta obra y explicitar como elabora una representación de lo real y de la violencia.

## 1 PRIMERA PARTE

### 1.1 SOBRE EL DOCUMENTAL

Para hablar sobre el cine documental, podemos hacer uso de diferentes conceptualizaciones que se han realizado desde diferentes lugares, tiempos y espacios, pero antes, hay que tener en cuenta que el cine como tal, llega al espectador y dentro del espectador es que surge la idea de considerar la o las películas documentales como aquellas que hacen afirmaciones verdaderas o reales sobre el mundo histórico o “real”. Sobre esta idea es que el autor Roger Odin elabora el texto “Filme documental, lectura documentalizante”<sup>4</sup> donde desarrolla el concepto de lectura documentalizante a partir de la lectura del espectador con relación al enunciador o enunciadore del filme como presupuestos reales (ODIN, 2012). En este momento no se adentrará sobre esta forma de abordaje al cine documental, ya que será de más utilidad desenvolver mejor estos conceptos relacionándolos directamente al tema de este trabajo, el documental animado, lo cual, se hará posteriormente.

Se hace necesario, partir de algunos conceptos teóricos elaborados desde la academia y la crítica sobre el cine documental. Partiendo de una definición casi enciclopédica: “Se define por el contraste con el filme de ficción o filme experimental y de vanguardia” (NICHOLS, 2013, p. 47, traducción nuestra)<sup>5</sup> Y gran parte de las definiciones teóricas y enciclopédicas definen el cine documental a partir de la oposición y contraste con el cine de ficción. La postura que es tomada aquí es que el

<sup>3</sup> “Eu falo — ou nós falamos — de nós para você. Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos.”

<sup>4</sup> Texto original: ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarisante”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

<sup>5</sup> “Define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda”

concepto del cine documental no solo es construido a partir de las diferentes películas que se establecen como documentales, sino también a partir de como estas repercuten en el mundo, tanto desde su producción hasta su exhibición.

De esta misma manera, al intentar definir el documental como una categoría dentro del cine, Nichols afirma, “no es una reproducción de la realidad, es una representación del mundo en el que vivimos” (NICHOLS, 2013, p. 47, traducción nuestra)<sup>6</sup>, la idea de pensar el documental como un cine de *representación*<sup>7</sup>, abre un debate sobre la idea de lo real y la verdad del mundo histórico repensado por medio del cine y del lenguaje cinematográfico. De esta manera, surge entonces, la necesidad de pensar e intentar aclarar la idea de representación no solo como un proceso de documentar/representar el mundo histórico por medio del aparato cinematográfico. Teniendo esto en cuenta, partiremos en que la idea de la representación hace alusión o, mejor dicho, representa el mundo histórico como un hecho verídico y real. Esta idea de representación para este estudio surge a partir de herramientas que podemos pensar haciendo relaciones con el principio de la imagen, de la imagen fotográfica y, por ende, la imagen cinematográfica. De esta manera, es evidente la potencia que tiene el cine como herramienta para elaborar imágenes de la historia, diseñando una forma de representar la memoria y lo irrepresentable.

En “Ontología de la imagen fotográfica” André Bazin considera que la imagen fotográfica dada su naturaleza técnica y mecánica permite capturar la “objetividad” de la imagen y permite atrapar su condición real, desplazando al artista como realizador de la imagen y junto a él, su subjetividad. (BAZIN, 2014). Esta idea nos permite observar cómo desde los principios de la técnica fotográfica se dio lugar a un debate en torno a la imagen fotográfica como arte y como representación, si bien en las artes, el principio de representación está presente casi que todo el tiempo, es a partir de la imagen fotográfica y posteriormente de la imagen cinematográfica que se presencia también la esencia “realista” de esta técnica considerando los principios de la captura del espacio y posteriormente del tiempo en material tangible.

El cine de ficción, siguiendo la idea de Nichols (2013) sobre este, se centra en representar una realidad que ha sido trucada, ya que esta representación no se condiciona obligatoriamente a la fidelidad del estatus real de los eventos que la cámara registra. Por el otro lado, el cine documental busca presentar de forma

---

<sup>6</sup> “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos”

<sup>7</sup> Énfasis añadido

concreta y evidente una realidad social perceptible para el espectador, fuera de los trucajes e invenciones. “Todo filme es un documental” (NICHOLS, 2013, p. 26, traducción nuestra)<sup>8</sup> Para el autor todas las películas tienen rastros que dejan ver las manos que las produjeron independientemente del grado de ficción de la historia. Sobre esta idea, se puede decir que no es incierto etiquetar todo filme como documental ya que al final, el cine sin importar de que tipo es; es hecho por nosotros y para nosotros, dentro y detrás de cada filme está la evidencia de su producción, esta evidencia se consideraría como algo real, que existe o que existió y permite dar en cierta forma justificativa a la afirmación de Nichols.

A partir de estas diferencias que logramos encontrar poniendo en comparación algunos conceptos generales de lo que sería el cine documental y cine de ficción, se puede llegar a decir que, aunque se pueda llamar de todo cine como cine documental, existen varias formas de determinar si un filme es documental o no. Tomando el caso de este estudio; el documental animado, se podría pensar que, al ser una producción hecha a partir de la técnica de animación, se trataría de algo meramente ficcional y la representación que esta animación hace de elementos del mundo histórico, no serían más que elementos que perdieron su condición “real” y “verdadera”. Es necesario aclarar que, el intento de establecer el documental animado como una categoría dentro del cine documental, partiendo del presupuesto de que el cine documental es una categoría dentro del cine, nos facilita pensar en el tipo de lectura que se hace sobre este cine, teniendo en cuenta la idea ya mencionada de “lectura documentalizante” de Roger Odin (2012). También, pensamos en el documental animado como un espacio propicio para pensar y hablar sobre la idea de representación, especialmente de representación de temas que se pueden considerar sensibles. Siguiendo la idea previa; la construcción de una representación desde la imagen a partir de un presupuesto real nos permite también analizar la forma en la que se construyen los documentales animados, específicamente, *Pequeñas Voces* (2011).

Cabe aclarar que algunas de las ideas que se han expuesto anteriormente parten de la idea y el concepto de documental para Nichols (2013), estas, de manera introductoria nos permiten esbozar un panorama de la discusión sobre algunas de las tantas características del cine documental. Ahora, es necesario examinar un poco más

---

<sup>8</sup> “Todo filme é um documentário”

profundo esta cuestión tomando como referencia algunas de las ideas propuestas en “Ver e Poder” de Jean-Louis Comolli (2008), en este, nos centraremos en las ideas del autor donde reflexiona sobre la idea del cine documental en uno de sus textos, el autor elabora una serie de notas sobre la puesta en escena o *mise en scène* documental en las cuales elabora una dinámica sobre la producción de este tipo de cine, estas “dinámicas” trazan una lógica de producción o de trabajo que va directamente pensada hacia quien se está filmando y como se está haciendo, además de esto, el autor discute cuestiones acerca de la representación que se da en la televisión de quien es filmado y las dificultades que existen en este sistema de producción (COMOLLI, 2008)

CUATRO. Colocarse a la escucha del habla de las personas, aquellas que nos propusimos a filmar, en el mismo momento de la grabación, escucharlas, sugerirles que se coloquen a partir de esto, del simple hecho que escuchamos. La cámara escucha. Que ellos actúen entonces a partir de sus propias palabras, escuchadas por nosotros, aceptadas, acogidas y captadas. No mis palabras, sino las de ellos, Puedo decirlas de nuevo en su lugar, pero son de ellos y en cuanto a eso nadie se engaña. Se sabe bien, muy bien, de quien son las palabras a quien pertenecen. (COMOLLI, 2008, p. 55, traducción nuestra)<sup>9</sup>

El autor enfoca su discurso y su práctica en torno al otro; a quien es filmado, como este mismo se ve y como se representa. De esto, parte una premisa de este estudio, ya que a nuestro objeto *Pequeñas voces* (2011) trabaja con elementos que podríamos relacionar a estas notas, funcionando en un pensamiento que se remite directamente a quien se permite ser puesto en escena.

Comolli (2008) en esta serie de notas aborda el cine documental como un tipo de cine que pertenece en esencia a quien es filmado y el cineasta o realizador audiovisual pasa a un plano que no es elemental para la realización de la puesta en escena de aquellos que son filmados ya que esta es propia de estos y su trabajo es casi qué guiar sin intervenir. “Ese otro a ser filmado es aquel al cual nos tenemos que aproximar al máximo manteniendo la idea de fuga, aquel que tenemos que sujetar manteniendo la idea del olvido, asegurando la idea de la perdida” (COMOLLI, 2008,

---

<sup>9</sup> QUATRO. Colocar-se à escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escutá-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que há escuta. A câmera escuta. Que eles atuem então a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. Sabe-se bem, muito bem, de quem são as palavras, a quem pertencem.



p. 69, traducción nuestra)<sup>10</sup>. Si bien, estas concepciones sobre el cine documental abordan desde lo más general e introductorio, en el caso de Nichols (2013) y algo que es intrínseco del cine como la *mise en scène documental* y la forma de elaborar pensamiento a través del cine propuesta por Comolli (2008); también es arduo intentar dar una definición concisa sobre este tipo de cine sin estar relacionándolo con el tema que se está proponiendo.

Debemos admitir que el documental no es un concepto con el cual se pueda operar en el plano teórico. Toda conceptualización tendrá que ser entonces producida por el propio análisis, evitando la doble simplificación del problema: sea considerar el documental un falso objeto a ser descartado, sea considerarlo un objeto dado y dotado de una inmanencia. El termino documental no es depositario de una esencia que podamos atribuir a un tipo de material fílmico, a una forma de abordaje o a un conjunto de técnicas. Todos los innumerables intentos que conocemos de explicar el documental a partir de la absolutización de una de estas características, o de cualquier otra toma aislada, fracasaron. (DA-RIN, 2004, p. 18, traducción nuestra)<sup>11</sup>

Definir de manera general el concepto de cine documental y su potencia para la historia y la memoria aquí a partir de ciertas perspectivas nos permite guiar el análisis que se propondrá más adelante, por esto, es importante destacar que el cine documental no es un concepto inmutable que se pueda usar y generalizar para todo este tipo de cine. El propio cine y por consecuente, el documental, se puede encontrar entonces en un estado de ambivalencia y de ambigüedad donde sería posible hacer una aproximación al concepto solo a partir del propio análisis como sugiere Da-Rin (2004). Desde esta idea se nos permite abordar el concepto del cine documental y sus relaciones con la historia y la memoria; tomando como metodología el propio análisis fílmico y a partir de este aportar otra forma de conceptualización sobre el cine documental y en específico sobre el documental animado.

Estas conceptualizaciones sobre el cine documental que surgen a partir de Comolli (2008) y Nichols (2013), nos permiten abordar una discusión sobre el concepto de cine documental y relacionarlo directamente con el contexto del documental

---

<sup>10</sup> “Esse outro a ser filmado é aquele de que temos que nos aproximar ao máximo mantendo a idéia de fuga, aquele que temos que prender mantendo a idéia do esquecimento, segurar mantendo a idéia da perda”,

<sup>11</sup> “Devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inumeráveis tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, fracassaram”.

animado que propone el presente texto, viendo como este trae elementos que lógicamente surgen desde el cine documental en sus diversas formas y en sus diversas mutaciones; y también como emplea estos y los elementos del cine de animación para la elaboración de su forma.

En el cine documental, es posible ver como a través de su evolución y sus transformaciones, este está directamente en contacto con cuestiones sociales y por ende éticas ligadas a diferentes aspectos de la realidad. Los tratamientos que son dados a estas cuestiones y a estas realidades del mundo histórico vendrían siendo por consecuencia los elementos que guíen directa o indirectamente las diferentes *puestas en escena* dentro de los diferentes filmes catalogados como documentales. Como ya fue mencionado, Comolli (2008), realza que estas *puestas en escena* pertenecen a aquellos que van a ser representados, estos son los que deberían dirigir y proponer el dispositivo cinematográfico, estar en contacto directo tanto detrás como de frente a este para así poder de alguna forma quebrar las relaciones de poder existentes y casi paradigmáticas entre quién es filmado y quién filma. Más adelante Comolli (2008), afirma:

La parte documental del cinema implica que el registro de un gesto, de una palabra o de una mirada, necesariamente se refiera a la realidad de su manifestación, ya sea esta provocada o no por el filme, mismo el siendo un filtro que muda la forma de las cosas. La forma de ellas, sí, pero no su realidad. (COMOLLI, 2008, p. 170, traducción nuestra)<sup>12</sup>

Sobre esta afirmación, se puede observar la postura que toma el autor sobre la cuestión del manoseo de lo real. Para el autor la realidad fuera del filme es siempre existente, la postura que toma el documental y la forma en que hace uso del dispositivo cinematográfico debería estar destinada a capturar o registrar esta realidad así se encuentre influenciada por el mismo dispositivo, y que por más que mude la forma de la representación, no muda la realidad de estas (COMOLLI, 2008). Por esto es por lo que el documental y las herramientas que este dispone para capturar estas realidades permiten que por más de que pueda ser influenciada la representación de esta realidad, esta sigue manteniendo su esencia y que por más que la esencia sea

---

<sup>12</sup> “A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade”.

mantenida, no se debe dejar de dudar y creer en las representaciones de aquellas realidades.

## 1.2 IMAGEN Y REALIDAD

Intentaremos analizar cómo es representada la realidad o mejor, como es representado el mundo histórico que es considerado verídico y real, remitiéndonos a la propia ontología de la imagen como principio y como la imagen trae consigo un conjunto de elementos que pueden ser analizados para obtener una posible respuesta a como se puede representar lo real dentro de la imagen en el documental, en específico dentro del documental aminado<sup>13</sup>. Como fue mencionado desde Bazin (2014), el autor elabora una idea en torno a la imagen fotográfica, pensando en las capacidades que tiene esta con el lenguaje cinematográfico (BAZIN, 2014). Tomando esta idea como el inicio de un panorama que nos permite pensar sobre las capacidades y posibilidades que tiene la imagen, se puede partir de otros conceptos e ideas que si bien, no son directamente elaborados pensando en la cámara como mecanismo de fabricación de la imagen, sino en otras formas diferentes de realización de imágenes, se discutirá sobre el rasgo “real” y la multiplicidad de capacidades que tiene la imagen.

El concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta. Es, por tanto, un concepto más amplio que el de representación icónica (VILLAFANE, 2006, p. 29)

De nuevo, se hace necesario remitirnos al concepto en sí, solo que ahora no será el documental, sino la imagen. De la misma forma que el concepto del documental es arduo de definir, el de la imagen, quizás y probablemente es mucho más difícil de definir puntualmente. Se hace necesario entonces conceptualizar de nuevo a partir del propio análisis. La imagen, no es un concepto que podamos definir en unas cuantas líneas; para este texto, se hace importante pensar la imagen como elemento

---

<sup>13</sup> De nuevo, cabe aclarar que se tiene como presupuesto lógico, que no solamente es la imagen la que nos permite pensar en la idea de representación; es también la forma en la que se construye el filme y como este articula el pensamiento.

catalizador de la representación, o por lo menos, de la representación cinematográfica que se da en un documental animado.

Nunca antes, según parece, la imagen -y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad- se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.10)

Georges Didi-Huberman, teoriza sobre la imagen y el arte partir de diversos elementos que permiten reconocer y pensar en la multiplicidad de capacidades que poseen las imágenes. El autor reconoce la imagen a través del pensamiento filosófico y se podría decir que la trata de forma poética. La imagen para Didi-Huberman (2012) conforma una cantidad casi indeterminable de significaciones a través de la citación, surge la idea de que la imagen es lo que podemos observar como tal, independientemente de su expresión icónica, su representación y la percepción que se da de esta. La concepción de la imagen no se presenta de manera inmediata, esta surge a través de la iconización de la realidad, y tampoco se presenta únicamente físicamente, la imagen toma cuerpo tanto en la memoria, como en lo terrenal. “La imagen se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su intervalo de apariciones, de desaparecimientos, de reapariciones y de re-desaparecimientos incesantes”<sup>14</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.86, traducción nuestra). Si pensamos en la imagen, esta que Didi-Huberman (2010) propone como imagen crítica o imagen dialéctica, siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin, es posible ver como este concepto de que al ver las imágenes desde la espectacularidad estas nos miran a nosotros porque la imagen despierta nuestra mirada crítica.

Siguiendo la lógica de pensar las imágenes desde la espectacularidad, es posible remitirnos también al pensamiento de Jacques Rancière (2010). El espectador no participa desde la pasividad, en el o en ella se manifiestan diferentes elementos que son extraídos de la obra o imagen de la cual es testigo, interpretando a su manera tanto desde la objetividad como desde la subjetividad, el espectador compone a su

---

<sup>14</sup> A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redeseaparecimentos incessantes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.86)

manera su propio poema (RANCIÈRE, 2010). Se hace necesario que la interpretación del espectador actúe para inferir sobre lo que está siendo presentado<sup>15</sup> en la imagen, por tanto, como ya ha sido mencionado; el lenguaje documental del cual hacen parte las imágenes y los sonidos, adquieren su significado y su “connotación” de documental al tener contacto con el espectador, ya que es imposible deducir que para todos los espectadores la obra adquiriera el mismo significado.

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. [...] En ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. (RANCIÈRE, 2010, p. 23)

En el mismo libro, el autor destaca un elemento importante sobre la imagen como arte político, tanto la imagen como el espectador deciden a quien o que mirar. Rancière (2010) pone como ejemplo las imágenes publicitarias de la moda y las imágenes de guerra, expone que, lo intolerable constituye la imagen de guerra<sup>16</sup>, y que no es ejercicio únicamente de la imagen ser política, sino que también es actividad del espectador intervenir en el estatuto político de la imagen. Siendo espectador de lo intolerable; no apartar la mirada y huir de la realidad de la imagen. Volviendo nuevamente a Bazin (2014), si pensamos ahora la imagen desde la fotografía, la imagen fotográfica o imagen-cámara, puede parecer que la cuestión ontológica de la fotografía con la realidad se vea alterada desde su génesis, por esto, es necesario examinar esta cuestión a modo de responder como el realizador desplaza su objetividad para representar una realidad de la cual puede o no estar vinculado y posterior a esto, como el espectador percibe e interpreta esta representación.

La fabricación de la imagen se ha librado incluso de todo utilitarismo antropocéntrico. No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino —de una manera más general— de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo. (BAZIN, 2014, p. 24)

De esta manera, es posible ver cómo es pensada la imagen fotográfica como una búsqueda por la encapsulación del espacio, “un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en

---

<sup>15</sup> El concepto de presentar, diferente al de representar se refiere al acto de traer al presente algo, ponerlo en presencia.

<sup>16</sup> Refiriéndose a la serie *Bringing the War Home* de Martha Rosler, un collage que muestra la fotografía de un vietnamita cargando a un niño muerto, en medio de un apartamento lujoso.

su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el «complejo» de la momia.” (BAZIN, 2014, p. 23), este embalsamiento del tiempo, Bazin (2014) lo establece como el hecho práctico fundamental sobre el cual se originan las artes plásticas, las cuales buscarían a través de la elaboración de obras de arte cumplir con este objetivo, el cual estaría lógicamente intermediado por el artista o realizador lo cual conllevaría que la obra no fuera una representación meramente fiel a la realidad sino una búsqueda e intento por lograr embalsamar esta realidad que, como resultado estaría cargada de la subjetividad del realizador. Como fue mencionado aquí anteriormente, para Bazin (2014), la fotografía y por consiguiente el cine, librarían a las artes plásticas de su fijación por la semejanza y lo real, desplazando la subjetividad del artista por la objetividad mecánica y técnica del dispositivo destinado a la captura del espacio.

Esta imagen fotográfica-cinematográfica resultaría en la imagen fabricada adecuada para capturar la semejanza no solo del hombre sino del espacio en general, en otras palabras; del mundo, como fue citado anteriormente. Sobre esta imagen que nace del accionar del dispositivo, se podría decir que presentaría las condiciones adecuadas para representar la realidad si nos remetimos únicamente al estatuto mecánico del dispositivo. Ahora, confrontando la imagen fija, o imagen fotográfica, con la imagen cinematográfica la cual posee la característica de embalsamar no solamente el espacio sino también el tiempo, y partiendo del establecimiento del cine como lenguaje, surge una nueva perspectiva en la cual hay que considerar al realizador como “emisor” de lo que el “receptor” está viendo y escuchando. En otras palabras, la configuración de este lenguaje, o sea, de las imágenes y sonidos surge desde la voluntad del realizador el cual dispone del dispositivo con el propósito de conformar el “mensaje” o, en otras palabras, el filme. Surgiría aquí una problemática donde el realizador vuelve al lugar donde interfiere con la objetividad de la obra, no es más el encargado de embalsamar el tiempo y el espacio, sino que es necesario que realice una organización de los fragmentos obtenidos por el dispositivo para dar lugar a la obra.

### **1.3 HISTORIA-MEMORIA Y VIOLENCIA.**

Como ya ha sido mencionado, el cine tiene una potencia para elaborar imágenes de la historia, presentar o representar lo irrepresentable y traer al presente palpable la memoria y lo que conlleva el pasado histórico. El cine, específicamente en Colombia parece elaborar la construcción de un discurso sobre los diferentes periodos de violencia que ha padecido el país con un catálogo de películas que tienen de tema principal nociones o cuestiones relacionadas a la violencia y al conflicto armado. De esta forma, nuestros objetos de estudio ya mencionados *Pequeñas Voces*, *Un 9 de Abril* y *Cárcel* entrarían de cierta forma a este catálogo, pero presentándose no como películas en la categoría de ficción sino de documentales y más específicamente documentales animados. Se hace interesante pensar como el documental animado a partir de su propio lenguaje tiene una potencia para representar lo irrepresentable a diferencia del cine comercial principalmente de ficción con estos temas relacionados a la violencia. También se hace interesante pensar en el contexto nacional sobre el cual se desarrollan nuestros objetos de estudio, entrando a una discusión que aborda la violencia como tema de abordaje fílmico en las producciones colombianas desde los años cincuenta. Como menciona SUAREZ (2009),

En el caso de Colombia, el documental, más que el largometraje argumental, logró emparentarse con las corrientes ideológicas y estéticas derivadas de diversas propuestas del Nuevo cine Latinoamericano, *aunque poco se ocupó de La Violencia en sí*.<sup>17</sup> (SUAREZ, 2009, p. 61)

Siguiendo esta lógica, el cine colombiano posee una tradición con el tema de La Violencia<sup>18</sup> y de la violencia, que a pesar de no ser una tradición muy antigua es muy fuerte y particular. Principalmente desde la ficción como menciona Juana Suarez, son planteadas producciones que abordan la violencia desde perspectivas casi que externas a la realidad política, social y económica del país. Son producciones que se construyen desde el relato ficcional tomando como punto de partida el plano político y social por el cual estaba cruzando el país.

Es factible argumentar una falta de identificación de algunos directores con el objeto a representar (en este caso, el país) que lo hace ver con cierta otredad y hasta exotismo. Esa distancia les muestra una Colombia rural, ajena y explorable, pero también pintoresca. (SUAREZ, 2009, p. 64)

El panorama que elabora la autora para pensar si de hecho “¿se puede hablar de la construcción de un discurso fílmico sobre La Violencia” (SUAREZ, 2009, p. 58)

---

<sup>17</sup> Énfasis añadido.

<sup>18</sup> Tomamos aquí la idea de pensar en el periodo de la violencia bipartidista de los años 50 denominándolo como “La Violencia” de la misma forma que es aclarado en el texto de SUAREZ (2009)

presenta una distinción entre los espacios donde se da este tipo de representaciones referentes a La Violencia, pensando el escenario rural y el escenario urbano que permiten pensar y catalogar las diferentes formas de aproximación al tema en las diferentes producciones analizadas por la autora. Al final, Suarez concluye:

Como tal, aunque se puede hablar de la construcción de un discurso fílmico sobre La Violencia en el cine colombiano, la inclusión continua del tema no es el resultado de toma de posiciones políticas definidas o concepciones ideológicas claras; esto último es lo que realmente separa la representación de La Violencia en los largometrajes colombianos con segmentos del cine de otras esquinas latinoamericanas. (SUAREZ, 2009, p. 88)

Lo que podríamos llamar como “denuncia” que hace Juana Suarez contra el cine colombiano que abarca el tema de La Violencia y que se hace presente a lo largo de sus diferentes ensayos, es muy relevante para pensar en las banalidades que existen al referirnos al tema de La Violencia y al del conflicto armado reciente. Si bien, estos estudios abarcan un determinado espacio de tiempo, es necesario aclarar que en la contemporaneidad han surgido nuevas formas y espacios de representación sobre estos temas que amplían el carácter crítico y político del cine colombiano referente a estos temas. Por el lado de la ficción, producciones como, *El páramo* (2011) de Jaime O. Márquez, *Los colores de la montaña* (2011) de Carlos C. Arbeláez, entre otros, y desde el documental producciones como, *El silencio de los fusiles* (2017) de Natalia Orozco, *Ciro y yo* (2018) de Miguel Salazar, y por supuesto *Pequeñas Voces* (2011). Es interesante, que en términos de números de producciones que tienen como tema el conflicto armado principalmente, dejando el periodo de La Violencia atrás, la ficción ha recurrido a otras temáticas mientras que el documental se ha empeñado más que en el pasado a cubrir estas lagunas en el presente.

Retomando a la idea principal colocada en este apartado, nos referimos a la potencialidad que tiene el documental animado para trabajar con temáticas sensibles como por ejemplo la violencia, vinculándolo directamente al tema que tratan nuestros objetos de estudio y al contexto nacional. De la misma forma, la potencialidad que tiene el cine para elaborar representaciones o presentar la historia a través del lenguaje cinematográfico es una idea que se hace necesario profundizar para conseguir observar cómo nuestros objetos de estudio poseen esta cualidad y como elaboran la presencia de la memoria y el trauma del conflicto armado y de La Violencia en el relato fílmico.



Podemos empezar a elaborar la idea de la memoria histórica a partir de la noción de rastro, vestigio o resto, desarrollado por Walter Benjamin para aclarar como el documental animado, en este caso *Pequeñas Voces* (2011) desarrolla una capacidad para elaborar esta idea. Según Sabrina Sedlmayer y Jaime Ginzburg quienes estudian a fondo a Benjamin:

La categoría rastro (spuren) es muy oportuna para proponer ese cuestionamiento. El término, ambiguamente, apunta para una presencia y una ausencia. Aquello que resta de un pasado, de una trayectoria, puede constituir una base para intentar comprender lo que ocurrió a un individuo o a una sociedad. (GINZBURG, SEDLMAYER, 2012, p. 8, traducción nuestra)<sup>19</sup>

Por consiguiente, si nos aproximamos a nuestro objeto de estudio, trazando una línea paralela a esta categoría benjaminiana es aún más evidente la relación que existe entre el documental animado y la potencia para rescatar la memoria y la historia. La idea de “rastro” para este estudio se aplica de manera interesante, ya que podemos pensar el discurso y la forma audiovisual de nuestro objeto de estudio a partir de una subconciencia que proviene de estos vestigios y restos de la historia, específicamente de estas narrativas e historias que surgen de la experiencia de sus protagonistas.

En cierta manera, el cine y por consecuencia, el documental animado, siempre ha tenido y ha explorado el potencial para elaborar la memoria individual y colectiva a través del lenguaje audiovisual.

Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia que todo opone una a la otra. La memoria es la vida siempre cargada por grupos vivos y en ese sentido, está en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todos los usos y manipulaciones, susceptible de largas latencias y de repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que no existe más. La memoria es un fenómeno siempre actual, una conexión vivida en el eterno presente; la historia, una representación del pasado. (NORA, 1993, p. 9, traducción nuestra)<sup>20</sup>

Es necesario aclarar bajo la proposición de Pierre Nora los conceptos de memoria e historia, siguiendo la idea de que la memoria como ya fue dicho aquí, es

---

<sup>19</sup> A categoria rastro (Spuren) é muito oportuna para propor esse questionamento. O termo, ambiguamente, aponta para uma presença e uma ausência. Aquilo que resta de um passado, de uma trajetória, pode constituir uma base para tentar compreender o que ocorreu a um indivíduo ou a uma sociedade.

<sup>20</sup> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.

elaborada y se mantiene siempre viva a través de la dialéctica del recuerdo y del olvido siendo en este contexto. la dialéctica que surge de las diferentes producciones audiovisuales y el contexto de historia; que se problematiza a partir del vestigio, del “rastros” ya mencionado, el cual se presenta como una presencia y una ausencia, de una historia que ha quedado en el pasado y que sirve de elemento, para la construcción de un discurso, gracias a su valor “histórico” o de memoria. De esta misma manera.

Porque es afectiva y mágica, la memoria no se acomoda a detalles que la confortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, telescópicos, globales o fluctuantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, escenas, censura o proyecciones (NORA, 1993, p. 9, traducción nuestra)<sup>21</sup>

La memoria se vale de la noción del recuerdo o de los recuerdos, de las interferencias y particularidades individuales o colectivas, siendo de esta forma que se concretiza en una subjetividad que elabora un discurso. Por otro lado, la historia “demanda análisis y discurso crítico” (NORA, 1993, p.9), pero esto no quiere decir que la historia sea construida únicamente desde el análisis y el discurso crítico, la historia se contamina paradójicamente de la memoria y de esta manera, la historia puede ser tanto objetiva como subjetiva.

Siguiendo la idea del concepto de “rastros”, de forma igualmente paradójica se caracteriza por la “presencia de una ausencia y ausencia de una presencia” (GAGNEBIN, 2012, p. 28), una presencia a partir del resto que permanece ya sea como objeto o como recuerdo y una ausencia de algo que existió y no está más en su estado natural

Si podemos considerar el rastro como un tipo de detalle — un resto, un residuo, con relación a una trayectoria —, es posible asumir que es fundamental comprender que en él reside un componente histórico. De hecho, para interpretar un rastro, es necesario comprenderlo en su ambigüedad temporal, entre pasado y presente. En esta ambigüedad puede ser observado el componente histórico. Aquello que resto es significativo para interpretar lo que ocurrió. (GINZBURG, 2012, p. 114, traducción nuestra)<sup>22</sup>

El rastro no necesariamente yace sobre un objeto, podemos pensar aquí que el rastro habita tanto en el espacio físico e histórico como en la memoria y el recuerdo.

<sup>21</sup> Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções.

<sup>22</sup> Se pudermos considerar o rastro como um tipo de detalhe — um resto, um resíduo, com relação a uma trajetória —, é possível assumir que é fundamental compreender que nele reside um componente histórico. De fato, para interpretar um rastro, é necessário compreendê-lo em sua ambigüidade temporal, entre passado e presente. Nessa ambigüidade pode ser observado o componente histórico. Aquilo que restou é significativo para interpretar o que ocorreu.

Para Benjamin la fotografía poseía la cualidad de embalsamar y revelarnos un resto y esta misma se constituiría de manera extrema como un documento cargado de historia, pero no solamente sobre un resto material podemos encontrar el rastro; como fue dicho, hay rastros sin imagen, sin soporte físico o material, rastros que elaboran un discurso o narrativa a partir de la memoria y el recuerdo, un testimonio. De esta manera, la ausencia de una memoria o de historia indica la presencia de la falta de esta misma, así como la presencia de la memoria o historia indica la ausencia de algo que existió y no se encuentra más en el presente.

Así, si pensamos en el testimonio como lugar y espacio de memoria, conviene pensar la forma en la que se construye el discurso de nuestros objetos de estudio.

Es propio de la experiencia traumática esa imposibilidad del olvido, esa insistencia en la repetición. Así, su primer esfuerzo consistía en intentar decir lo indecible, en una tentativa de elaboración simbólica del trauma que les permita continuar viviendo y simultáneamente, en una actitud de testimonio de algo que no podía ni debía ser borrado de la memoria y de la consciencia de la humanidad (GAGNEBIN, 2006, p. 99, traducción nuestra)<sup>23</sup>

La construcción de un testimonio elaborado a partir de la experiencia traumática, permite explorar la subjetividad de la memoria, del recuerdo que intenta volver al presente a partir de la dialéctica, de rescatar los rastros de lo ausente que viven en el pasado para elaborar la historia en el presente a partir de la memoria. En relación a las experiencias traumáticas que elaboran el discurso de nuestros objetos de estudio es imposible no referirnos de nuevo al contexto de violencia que padece Colombia desde siglos atrás.

En procesos históricos caracterizados por largas escalas de destrucción humana, como ocurre en genocidios y en guerras, fragmentos del pasado son importantes para configurar procesos de reconstrucción social. A partir de un residuo, elemento restante de una trayectoria realizada, es posible elaborar una perspectiva de comprensión amplia. (GINZBURG, 2012, p. 109, traducción nuestra)<sup>24</sup>

Efectivamente estas formas y narrativas que surgen a partir de la producción y exhibición de ciertos filmes que dialogan con la memoria y el trauma, principalmente en contextos de violencia, sirven para configurar procesos de reconstrucción social y

---

<sup>23</sup> É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 99)

<sup>24</sup> Em processos históricos caracterizados por largas escalas de destruição humana, como ocorre em genocídios e em guerras, fragmentos do passado são importantes para configurar processos de reconstrução social. A partir de um resíduo, elemento restante de uma trajetória realizada, é possível elaborar uma perspectiva de compreensão ampla. (GINZBURG, 2012, p. 109)

es a partir de los restos que quedan en los espacios de memoria; estos restos que se colocan de manera esencial para la “representación” y “presentación” de la historia.

#### 1.4 DOCUMENTAL ANIMADO

Partiendo de lo que ya se ha dicho sobre el concepto de cine documental y con nuevos aportes referenciales se intentará definir de forma breve el concepto de *documental* animado para dejar en claro porque el uso de este tipo de forma cinematográfica para elaborar un análisis crítico. Empezando con las propuestas desarrolladas por Jennifer Serra (2011) las cuales elaboran una idea de estudio del documental animado a partir de la lectura de este tipo de películas desde la recepción que se hace de estas, partiendo del concepto ya mencionado de “Lectura documentalizante” de Roger Odin (2012) el cual es trabajado como un estudio semiopragmático. Según Serra (2011) elaborando el concepto de Odin:

Dentro de la perspectiva del abordaje semiopragmatico, Roger Odin (2000) propone que el documental es un tipo de producción audiovisual que demanda de una lectura específica que se caracteriza por el espectador identificar el agente de la comunicación fílmica, o el enunciador, para usar el termino trabajado por el autor, como perteneciente al mismo mundo que él. Para Odin, es la construcción de un enunciador real durante el proceso de comprensión de un texto fílmico que define la lectura documentalizante. Según el autor, ciertos filmes afligen al espectador (atreves de elementos internos, pero también externos al filme) a poner en acción una lectura documentalizante, siendo esas producciones que conforman el conjunto de filmes documentales. (apud SERRA, 2011, p. 29, traducción nuestra)<sup>25</sup>

Entendiendo de esta manera, que al hablar de un cine documental se está estableciendo una relación de percepción y enunciación sobre quien lee y sobre quien recibe el mensaje, es establecida una relación donde el espectador acepta las afirmaciones que son presentadas por el enunciador como reales.

Consideramos el documental animado como una producción no ficcional que hace uso de la animación como recurso discursivo para ofrecer a través de estrategias narrativas propias a ese medio, aserciones sobre el mundo, presentando, en la mayoría de los casos, algún elemento con referencia en

---

<sup>25</sup> Dentro da perspectiva da abordagem semiopragmática, Roger Odin (2000) propõe que o documentário é um tipo de produção audiovisual que demanda uma leitura específica que se caracteriza pelo espectador identificar o agente da comunicação fílmica, ou o enunciador, para usar o termo trabalhado pelo autor, como pertencente ao mesmo mundo que ele. Para Odin, é a construção de um enunciador real durante o processo de compreensão de um texto fílmico que define a leitura documentarizante. Segundo o autor, certos filmes constroem o espectador (através de elementos internos, mas também externos ao filme) a pôr em ação uma leitura documentarizante, sendo essas produções que conformam o conjunto de filmes documentários. (apud SERRA, 2011, p. 29)

el mundo histórico, como por ejemplo, el audio de una entrevista, fotografías, dibujos, etc. (SERRA, 2011, p. 30, traducción nuestra)<sup>26</sup>

Retornamos de nuevo a la idea de memoria e historia. Aquí, nos valemos de algunas producciones audiovisuales que hacen uso de la “categoría” de documental animado, y son escogidas estas producciones ya que a partir de esta categoría podemos pensar y reflexionar sobre la potencialidad que tiene en relación a la idea de memoria e historia, añadiendo a esto el contexto de violencia colombiano. Es por esto que el documental animado permite un espacio de reflexión para pensar su forma a partir del “rastros” de la memoria, desarrollando un proceso de creación a partir de la subjetividad y la objetividad.

Esa propiedad de la animación no se refiere apenas a la posibilidad de representar visualmente estados mentales o sentimientos de los personajes, sino también al poder de la animación de evidenciar datos o cosas que están en la atmosfera de una situación vivida, pero que solamente pueden ser sentidos y no visualizados, porque son aspectos subjetivos de esa realidad. (SERRA, 2011, p. 33, traducción nuestra)<sup>27</sup>

El uso de una técnica como la animación, bien como dice la autora, permite a través de la subjetividad explorar un hecho y elementos no materiales, como emociones, sensaciones y situaciones. El uso de la animación como recurso en el cine documental no es algo que se dé recientemente, desde lo que podríamos llamar de primera aparición, en *The Sinking of the Lusitania* (1918) de Winsor McCay, que casi que de manera “documental” ilustra por medio del aparato cinematográfico y la técnica de animación el hundimiento de un transatlántico del cual no hubo registro fotográfico en el momento que ocurrió. Si bien, McCay fue uno de los pioneros en trabajar con la técnica de animación, siempre la uso para crear narrativas ficcionales y fantásticas, mientras que, en este caso, la aproximación entre el relato de un hecho real e histórico con el cine y la animación, aun antes de los primeros indicios

---

<sup>26</sup> Consideramos o documentário animado como uma produção não ficcional que faz uso de animação como recurso discursivo para oferecer, através de estratégias narrativas próprias a esse meio, asserções sobre o mundo, apresentando, na maioria dos casos, algum elemento com referência no mundo histórico, como por exemplo, o áudio de uma entrevista, fotografias, desenhos etc. (SERRA, 2011, p. 30)

<sup>27</sup> Essa propriedade da animação não se refere apenas à possibilidade de representar visualmente estados mentais ou sentimentos dos personagens, mas também ao poder da animação de evidenciar dados ou coisas que estão na atmosfera de uma situação vivida, mas que somente podem ser sentidos e não visualizados, porque são aspectos subjetivos dessa realidade. (SERRA, 2011, p.33)

del desarrollo del concepto de un “cine documental” es realmente interesante y revelador para reafirmar la idea de que estas construcciones fílmicas a partir de la animación y el documental posee cualidades muy valiosas para explorar temas sensibles y subjetivos, así como aquellos en la que la materialidad es difícil de traer al presente.

Es necesario ahora explorar como se construyen estas narrativas elaboradas sobre la memoria y el rastro, pensando el testimonio como dialéctica para traer presente la historia a partir del lenguaje audiovisual, siendo el documental animado un espacio privilegiado para tratar estas cuestiones.

## **2 SEGUNDA PARTE**

En esta parte se realizará el análisis de nuestros objetos de estudio; *Pequeñas Voces* (2011), *Cárcel* (2018), *Un 9 de abril...* (2016) que si bien, abarcan temas diferentes desde perspectivas igualmente diferentes, todos están inseridos en un contexto de violencia nacional colombiana.

### **PEQUEÑAS VOCES**

Como fue mencionado anteriormente, *Pequeñas Voces* (2011) es un largometraje dirigido por Jairo Eduardo Carrillo y Oscar Andrade, desarrollado sobre la técnica 3D, es la primera película de animación colombiana que hace uso de esta. La película a nivel mundial, participó de diferentes circuitos de festivales y en algunos se llevó algún premio. La película tiene como tema la violencia del conflicto armado en Colombia a partir de la perspectiva de los niños que la han vivido de primera mano, es a través de sus historias y sus testimonios que se desarrolla la narrativa de la película. Esta idea surge de un cortometraje homónimo del año 2003 realizado por Jairo Eduardo Carrillo, el cual ya había hecho una investigación previa, recolectando información por medio de entrevistas a niños y niñas desplazados por el conflicto.

**Imagen 1:** Portada Pequeñas Voces



**Fuente:**

[http://www.proimagenescolombia.com/seccion/es/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=1913](http://www.proimagenescolombia.com/seccion/es/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1913)

**Consultado en:** 14 de octubre de 2019

La película inicia con el siguiente intertítulo: “En Colombia, hay más de un millón de niños desplazados por la violencia. UNICEF” y prosigue con: “Esta película fue narrada y dibujada por ellos”, si partimos desde este mero inicio, ya se hace una declaración hecha como dato real e histórico.

Es necesario volver un poco en el orden de ideas que se están presentando para colocar a *Pequeñas Voces* (2011) sobre el contexto que queremos tratar. Anteriormente, elaboramos la idea de un cine de violencia colombiano, como tema central en las narrativas de algunas películas dentro de un periodo de tiempo determinado y luego pusimos de ejemplo algunas películas contemporáneas el cual tratan este mismo tema, bien desde el campo de la ficción como desde el documental, este último que anteriormente en la historiografía del cine colombiano no se habría encargado de tratar este tipo de temas con firmeza.

*Pequeñas Voces* (2011) como ya fue dicho toma como tema la violencia del conflicto armado en Colombia y elabora una narrativa a partir de los testimonios de cuatro niños que son víctimas de esta violencia. Es a partir de las entrevistas y los diseños y dibujos que elaboran los niños que se construye toda la película, así como al inicio de esta película uno de los intertítulos lo afirma. Es de saber que las víctimas de la violencia y el conflicto armado son aquellas marginalizadas, aquellas que ocupan el territorio rural del país y las más vulnerables socio-económicamente. Es de esta

manera que se nos presentan a nuestros protagonistas, niños víctimas de la injusticia y la desigualdad. La película no nos revela los nombres de todos los personajes y empieza presentándonoslos secuencialmente uno tras otro donde cada uno revela la situación de desplazamiento que han vivido y su malestar frente a esta, es en ese momento que se revela un primer rastro de una memoria traumática, la situación de desplazamiento, la pérdida del hogar y de una cierta estabilidad que no se encuentra más en sus vidas. La narrativa de la película coloca en primer lugar los recuerdos de los niños antes de las situaciones de conflicto que se desencadenan dentro de la narrativa misma del largometraje.

Uno de los personajes coloca en testimonio los momentos de amenaza a él y su familia por parte de la guerrilla y por causa de esto para evitar una tragedia deben irse a vivir a la capital del país. Otro personaje, mayor al parecer, entra en conflicto al intentar ser reclutado por un guerrillero el cual le ofrece una mejor calidad de vida a él y su mamá si este acepta, de forma que se interesa y decide incorporarse bajo la inocencia a las filas guerrilleras. De la misma manera es elaborada la historia de una niña que relata como grupos paramilitares llegan hasta su papá y ella nunca lo vuelve a ver, siendo esto la causa del desplazamiento de su familia. En la última historia, el personaje entra en conflicto al ser alcanzado por una granada o bomba la cual lo mutila y genera su desplazamiento a causa del peligro que representaba la zona donde vivía.

Si bien, *Pequeñas Voces* (2011) se establece como documental animado<sup>28</sup> la narrativa visual se desarrolla con cierto grado de ficción como forma de dar cohesión a las distintas historias que hacen parte de la película para crear una sensación de unidad narrativa. Esto ocurre principalmente casi al inicio y en los últimos momentos de la película donde en primera instancia ocurren encuentros entre los personajes protagonistas, pero no hay un diálogo o voz en off que ponga como verdadero este encuentro, sino que se presenta como forma de dar estructura al filme y a sus varias historias, al igual que en la última secuencia donde los protagonistas están reunidos en un partido de fútbol para dar un cierre de positivismo y esperanza. Estas secuencias sirven para dar cierta unidad al filme, porque, aunque fuera de este los personajes en sus recuerdos no están conectados, la realidad que los une y que aplica

---

<sup>28</sup> Esta declaración se basa en la participación del filme en festivales de cine documental y en declaraciones hechas por los directores en entrevistas realizadas donde establecen a *Pequeñas Voces* (2011) como un largometraje animado y documental.



para estos encuentros en la película es que todos son víctimas del mismo problema y de la misma realidad.

**Imagen 2:** Fotograma extraído del filme: 16:38



**Fuente:** Filme *Pequeñas Voces* (2011)

**Imagen 3:** Fotograma extraído del filme: 1:04:13



**Fuente:** Filme *Pequeñas Voces* (2011)

Recordemos ahora a Odin (2012), con su concepto de lectura documentalizante; *Pequeñas Voces* (2011) al catalogarse como un documental animado genera un presupuesto para que el lector-espectador tome el filme como documental, también es importante pensar en las posibles instrucciones dadas por los créditos del largometraje o mismo por las redes de difusión y promoción mediática de la película, que la tratan mismo como un documental. De igual manera al tener presente una figura estilística del documental como la narración en off en forma de entrevista con su determinada textura de ruido y la forma en que se dan los diálogos, puede dar instrucciones para el lector-espectador a tomar el filme como un documental y no como una historia de ficción.

Ahora, si pensamos en la construcción de la narrativa de *Pequeñas Voces* (2011) a partir de una postura documental, teniendo en cuenta los conceptos que ya trabajamos de cine documental a partir de Comolli (2008) y Nichols (2013) podemos decir que el filme es una mezcla entre ficción y documental; primero porque las imágenes que son elaboradas para crear una unidad fílmica y las cuales no son elaboradas a partir del testimonio cumplen un propósito más ligado a lo emocional que a lo histórico, pero, esto no quiere decir que haya algún inconveniente con esto, al contrario, al tratarse de una historia vivenciada y testimoniada por estos niños que son víctimas del conflicto los cuales hacen parte de un mismo contexto nacional, es necesario que el cine sea un espacio para presentar la realidad y presentar un sentimiento de esperanza relacionado a la infancia afectada por una guerra injusta.

Según Comolli (2008), es necesario seguir a los personajes y desde una cierta distancia guiarlos. En *Pequeñas Voces* (2011) los personajes son colocados por medio de la animación, pero los niños y niñas se colocan a partir de su propio testimonio, que es reflejo de un trauma, el cual se va revelando a través de la dialéctica con la producción del filme, no son las palabras del filme, no son las palabras que están en un guion argumental y son pronunciadas por ellos, son palabras y rastros que se revelan a medida que se explora la memoria y el recuerdo; se siguen a los personajes a través de su propia colocación, la animación y las imágenes se construyen a partir de estos recuerdos y estos rastros que se dejan en evidencia en la producción de la película.

La película en si registra los testimonios de los niños y niñas y es a través de estos que se revela la realidad de su manifestación, recordando a Comolli (2008) “Ya sea está provocada o no por el filme, mismo siendo el un filtro que muda la forma de las cosas. La forma de ellas, sí, pero no su realidad”. Esta realidad que se ve intermediada por un proceso de creación audiovisual es una potencia para pensar la idea de subjetividad que ya se ha mencionado, el mismo dispositivo sirve para revelar la forma en que se presenta la realidad, mas no muda esta.

Es de esta manera que *Pequeñas Voces* (2011) elabora un dispositivo para crear las imágenes las cuales expresan la realidad histórica que han vivido los y las protagonistas.

**Imagen 4:** Fotograma extraído del filme: 33:14



**Fuente:** Filme *Pequeñas Voces* (2011)

La elaboración del momento traumático o de los momentos traumáticos de los personajes en la película son momentos de suma importancia para analizar la forma en que estos momentos son representados, empezando por el momento en que el

personaje del sombrero es amenazado junto con su familia de abandonar su hogar o por el contrario sería reclutado forzosamente, en este momento es importante destacar como la “encenación” cumple un papel narrativo importante ya que se presentan a los guerrilleros viéndolos desde abajo, como seres gigantes de los cuales es difícil escapar de su poder. Más adelante, el niño de cabello rizado y piel morena relata la experiencia del entrenamiento bajo las líneas guerrilleras, donde se ve acompañado por otros dos personajes los cuales se ven afectados de la misma manera, la manera en que las imágenes presentan los hechos de manera inocente en un principio y el testimonio que es colocado por el niño presenta el tipo de violencia de la cual son víctimas en estos espacios; reforzado por el espacio sonoro que

**Imagen 5:** Fotograma del filme: 31:53

intensifica la sensación de amenaza y violencia sufrida por los niños los cuales se adentran en esta memoria traumática que se termina por desencadenar en el asesinato de uno de los niños.



**Fuente:** Filme *Pequeñas Voces* (2011)

La forma en que este momento es representado en la imagen es bastante simbólica ya que refleja la violencia a través del uso de un filtro de color rojo intenso y termina con la voz en *off* del niño diciendo: “Los que estaba bien lastimados los mataban y si no pues, viva el que quiera” dejando en claro la brutalidad del conflicto y la brutalidad de este recuerdo representado. Como se puede observar en la imagen 5. De igual manera la película entrelaza las distintas narrativas colocadas por los niños para relatar un enfrentamiento entre las fuerzas armadas y la guerrilla, donde por

medio de los testimonios de varios de los niños, incluso algunos los cuales no hacer parte de los personajes principales es representado el terror causado por este tipo de enfrentamientos de guerra indiscriminada. Este es un momento que de igual manera crea un hilo de ficción sobre la narrativa funcional pero que cumple un propósito para la totalidad que permite representar las experiencias traumáticas colectivas vividas por los niños y por el pueblo colombiano apoyado sobre los testimonios y sobre el espacio sonoro que reclama en inclemente e imbatible terror de la guerra. De esto, solo queda rescatar el testimonio de uno de los niños como forma de ser explícito con la situación traumática la cual es representada en el campo visual y auditivo sobre el sonido de armas, bombas y helicópteros, mientras observamos al personaje y a su familia con expresiones de miedo y terror; “Helicópteros aterrizar en nuestro terreno, donde sembrábamos, para tener que meter o trasladar a los soldados muertos y oír los quejidos de los soldados que quedaban heridos. Miraba cuando los trasladaban hasta el helicóptero, es tremendo el terror que a uno se le siembra en la cabeza, uno no halla que hacer... Porque el terror se lo siembra, las fuerzas armadas, la guerrilla, las FARC, las autodefensas, hasta el ejercito lo siembra, los paramilitares. Todas las fuerzas que tengan un arma siembran terror así no quieran sembrarlo en la vida, pero siembran terror”.

Es este mismo personaje que más adelante en la película, se ve afectado por la explosión de una bomba o probablemente una mina antipersonal la cual mutila sus extremidades del lado derecho, es en la imagen y el testimonio que vemos como el momento es representado y como la imagen presenta la ausencia de la extremidad colocándola en una transparencia que indica su propio rastro, la ausencia de la mano y la presencia del trauma que esto conlleva; cómo se puede observar en la imagen 6.

**Imagen 6:** Fotograma del filme: 50:58



**Fuente:** Filme *Pequeñas Voces* (2011)

Muchos de los paisajes, elementos de escena, y algunos personajes secundarios son dibujos originales hechos por los niños y niñas en las entrevistas previas a la etapa de producción del filme y es desde estos dibujos y los testimonios que desenvuelven la narrativa, que es posible observar como la subjetividad de las experiencias vivenciadas por ellos se presenta en el filme. Es a través de estos dibujos y estos testimonios que se construyen las imágenes que no existen material e históricamente; imágenes de historias ignoradas y banalizadas por el conflicto y sus actores. Los dibujos y los testimonios revelan rastros<sup>29</sup> sobre la realidad de los protagonistas, sobre sus historias, las cuales presentan un conjunto de presencias y ausencias. Presencias que habitan en las víctimas en forma de trauma tanto psicológico como físico, en forma presencias que habitan en la memoria y la subjetividad y como ausencias que de igual manera transitan entre el espacio físico y psíquico. Los dibujos por su parte, permiten explorar a través de la imagen la subjetividad y la postura de los niños y niñas con relación al conflicto y al desplazamiento del cual han sido víctimas y es de esta misma manera que la película se posiciona en torno al conflicto armado. La postura de la película y sus realizadores se revela en la forma en la que esta misma fue realizada, es la postura de los niños y niñas los cuales a partir de su inocencia se les hace difícil tomar partido en una guerra en la cual se encuentran atrapados en el medio y que de forma interesante los realizadores siguen la colocación de quienes son representados para dar sentido de

<sup>29</sup> Siguiendo la idea benjamínea del concepto de rastro.

credibilidad y fidelidad a la narrativa. Las imágenes de *Pequeñas Voces* (2011) no se preocupan por una estética realista, por más de que los diseños de los personajes protagonistas y algunos decorados sean estética y técnicamente más desarrollados, cumplen funciones narrativas que permiten al espectador identificar cada personaje que se distinguen principalmente por el color de sus vestimentas y sus diseños.

El uso de la animación en *Pequeñas Voces* (2011) a partir de un diseño de cine documental resulta en una producción que trata temas sensibles como el reclutamiento infantil, el desplazamiento forzado, la desaparición forzada, la violencia sexual, el secuestro, las víctimas afectadas por minas y elementos de guerra, de forma sumamente adecuada y que permite el posicionamiento de las víctimas que suelen ser banalizadas por diferentes medios. Más allá de esto, posicionar a las víctimas a través de su propia colocación por medio de su testimonio y sus dibujos elaborados a partir de la memoria resalta la potencialidad que tiene el cine y en este caso el documental animado para elaborar narrativas sensibles y problemáticas como el conflicto armado en Colombia, es por esto que este análisis fílmico, nos permite también reflexionar sobre aquellos espacios donde el cine de ficción o incluso el documental “Live-Action” no consigue llegar; aquellos espacios y momentos llenos de rastros, traumas y vestigios los cuales están cargados de una potencia para elaborar una memoria y una conciencia social colectiva de las realidades de una nación.

## **UN 9 DE ABRIL...**

*Un 9 de abril...* (2016) es un cortometraje realizado por Edgar Álvarez quien es también realizador de *Los invisibles* (2014) por el cual fue y es reconocido en varios festivales de cine a nivel mundial. En especial es reconocido por su trabajo en “Se lo explico con plastilina”, un sitio de difusión de contenido audiovisual el cual se articula por diversas redes sociales online en el cual a partir de plastilina elabora imágenes, piezas audiovisuales y contenido que tratan la realidad crítica, social, política y económica de Colombia.

El cortometraje toma el tema La Violencia<sup>30</sup> específicamente el día que desato el panorama político, social y económico por el cual transitaría el país por poco más de una década. El 9 de abril de 1948 se dio el renombrado hecho plasmado en la historia nacional como “El bogotazo” consecuencia del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. Es este momento de la historia nacional sobre el cual se ocupa el cortometraje.

**Imagen 7:** Fotograma del cortometraje



**Fuente:**

<https://www.retinalatina.org/video/un-9-de-abril/>

**Consultado en: 22 de nov. de 19**

**Imagen 8:** Primera página diario el tiempo 21 de abril de 1948



**Fuente:** <https://www.eltiempo.com/fotos-de-jorge-eliecer-gaitan-su-muerte-y-el-bogotazo-202624>

**Consultado en: 22 de nov. de 19**

Al observar el cortometraje, es posible evidenciar que la narrativa y la forma en la que se desarrolla no se relaciona directamente a la ficción ni al documental, parece ser una especie de experimento de memoria, si es que también podemos llamar de esta manera a nuestros otros objetos de estudio. La construcción del cortometraje en este caso a diferencia de nuestros demás objetos de estudio no se articula completamente por medio del testimonio en voz *off*, es aquí que el campo visual hace hincapié en las imágenes que conocemos como documento histórico, aquellas que el pueblo colombiano tiene impregnadas en la conciencia-memoria histórica colectiva, como podemos apreciar en la imagen 7 y 8. El cortometraje no se establece en sí como un documental animado<sup>31</sup>, como es el caso de *Pequeñas Voces* (2011) y de *Cárcel* (2018), sin embargo la forma en la que el cortometraje elabora los

<sup>30</sup> De nuevo, refiriéndonos a La Violencia, periodo marcado por la violencia bipartidista que inicia un poco antes de los años 50

<sup>31</sup> En el sitio web “Retina Latina” donde se encuentra disponible el cortometraje, se encuentra catalogado como “documental” y como “cortometraje”.

acontecimientos históricos de La Violencia permite tratarlo como uno. Además de su participación en festivales donde fue ganador en categoría de “documental animado”.

El cortometraje mantiene la estética que identifica a su realizador, es elaborado bajo la técnica de *stop motion* con plastilina y se construye a partir de momentos claves que ocuparon lugar en la historia del periodo de La Violencia. Surge también como iniciativa del director el cual se ve inspirado por su historial familiar que ha vivido la violencia de primera mano. De esta manera, el cortometraje no se posiciona políticamente en un solo lugar, es una revisión de los hechos y de imágenes que se produjeron a partir del Bogotazo y sus consecuencias.

A partir de estas imágenes, el cortometraje nos presenta los rastros a los cuales se remite la narrativa, lo que nos permite explorar como funciona aquí la memoria a partir de imágenes que ya se conocen pero que son re-elaboradas como forma de tratar la memoria e historia del país a través del lenguaje audiovisual. En cierta manera el cortometraje presenta imágenes icónicas hechas con plastilina y animación tomando como referente histórico imágenes fotográficas de los acontecimientos del 9 de abril de 1948, pero es a través de la totalidad del cortometraje, del movimiento y el montaje de las imágenes que se trata La Violencia como momento crítico y característica social de la historia colombiana. Las imágenes 9 y 10 nos permiten observar y poner en comparación la fotografía y la imagen elaborada por el cortometraje.

**Imagen 9:** Fotograma del cortometraje



**Fuente:**  
<https://www.retinalatina.org/video/un-9-de-abril/>

**Consultado en: 22 de nov. de 19**

**Imagen 10:** Fotografía original de Luis Alberto Gaitán “Lunga”, del líder Jorge Eliécer Gaitán.



**Fuente:** <https://www.eltiempo.com/fotos-de-jorge-eliecer-gaitan-su-muerte-y-el-bogotazo-202624>

**Consultado en: 22 de nov. de 19**



El cortometraje sirve como ejercicio de memoria, los rastros que se presentan a través de imágenes que ya están inseridas en un imaginario de La Violencia nos traen a un presente, la presencia de un momento que marco la historia del país y que sus consecuencias siguen repercutiendo en la actualidad pero que la ausencia y el olvido de este recuerdo permite que la historia caiga en el olvido; es por esto que la propuesta del cortometraje permite rescatar la violencia dentro del periodo de La Violencia, una violencia marcada por la división del país en polos extremos y que se repite casi que de forma cíclica. *Un 9 de abril...* (2016) como documental animado reelabora la memoria a partir de la memoria, el imaginario colectivo, la historia y la brutalidad de la violencia para posicionarse en la actualidad y crear un espacio de memoria y conciencia social.

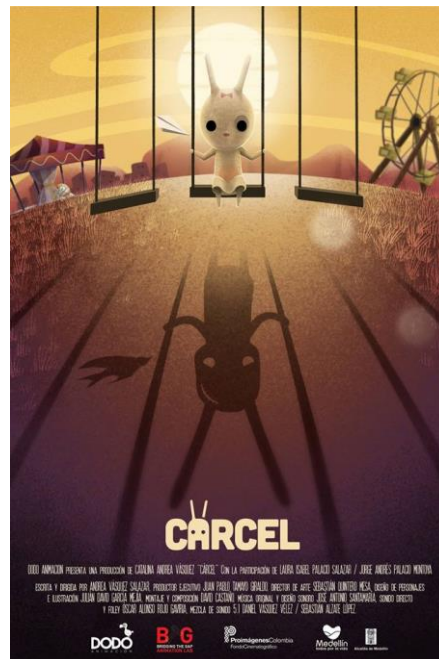
## **CÁRCEL**

Cárcel es un cortometraje producido por Dodo Animacion, bajo la dirección de Catalina Vásquez Salazar; en la imagen 11 podemos ver el póster del cortometraje. Este objeto hace parte de este estudio a pesar de que no trata una temática relacionada directamente a la violencia generada por el conflicto armado o a La Violencia. De la misma manera, hacer un análisis de este cortometraje es un privilegio ya que la productora del corto permitió tener acceso a este que aún circula en distintos circuitos de festivales a nivel nacional y mundial en los cuales en varios ha sido premiado. En Colombia, ganó el premio al mejor *cortometraje documental* en el 12 Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario Ojo al Sancocho en Bogotá.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> <https://www.ojoalsancocho.org/>. Realizado del 5 al 12 de octubre del 2019.

**Imagen 11:** Poster *Carcel*



**Fuente:**

<https://www.facebook.com/dodoanimacion/>

**Consultado en:** 22 de nov. de 19

El tema central de *Cárcel* (2018) es la relación entre una niña y su padre quien se encuentra recluso en la (valga la redundancia) cárcel. Al inicio del cortometraje aparece un intertítulo que aclara: “La siguiente historia está construida a partir de los testimonios de Laura y Jorge Palacio, registrados entre 2013 y 2016.” Es de este momento que podemos pensar en el corto como un documental y apartir de esto aceptar los enunciados propuestos por el como verdaderos, si nos referimos al concepto de lectura documentalizante de Odin (2012), pero es también interesante pensar la construcción del cortometraje para re afirmar esta postura de cine documental mas adelante.

Al igual que *Pequeñas Voces* (2011), el cortometraje es elaborado en torno al testimonio de los protagonistas elaborando la memoria a través de las imágenes y los sonidos, es de esta forma que a pesar que no se relacione el tema directamente con un tipo de violencia, se relaciona con el trauma infantil generado por la ausencia de una persona importante como es el caso de *Cárcel* (2018).

Entonces, podemos tratar este trauma y las imágenes que se crean a partir de este observando la forma como se desenvuelve la narrativa visual del cortometraje.

Partiendo por la escena inicial cortometraje, la cual es un momento clave para entender el rastro traumático sobre el cual se soporta toda la historia. En esta escena la imagen presenta al personaje que representaría a Laura y a alguien que le da unos empujones desde atrás para ayudarlo a balancear el columpio pero conforme se desarrolla el momento, este alguien no se encuentra mas en ese lugar y la experiencia traumática se hace parte del cuadro revelando la ausencia del padre, reforzado por el testimonio en voz *off* que se coloca en cierta forma dando explicación al contexto de la narrativa.

Es importante que el cortometraje elabora la memoria a partir de los testimonios recolectados de las entrevistas y del material escrito de los protagonistas ya que las cartas con las cuales se comunican la niña y el padre se colocan de igual manera en el cortometraje, así como los testimonios; de forma que parece que el testimonio de la niña es relatado según como ella recuerda y según como la inocencia infantil se revela en el relato, pero la forma que son elaboradas las imágenes en el corto elaboran un imaginario diferente, nos presentan los hechos que son relatados por la voz en *off* pero de una manera mas explicita y violenta a pesar del estilo que tiene la animación en colores vivos y los personajes siendo representados como animales. Es también interesante que el cortometraje se apoya en la historia presentada por la carta y el testimonio para diseñar la narrativa y los personajes tomando como referencia a los conejos que hacen parte de esta ya que apela frecuentemente a las sensaciones y emociones descritas en voz *off* por el testimonio siendo representadas a través de la animación.

Es importante destacar dentro del cortometraje el segmento final donde se tiene en voz *off* la voz del padre en un mensaje dirigido a la hija donde la estética visual toma un camino diferente al resto del cortometraje y a diferencia de los otros objetos de estudios que se han tratado aquí en esta parte final, hay imágenes captadas por la cámara cinematográfica, imágenes que nos presentan otras imágenes, que se revelan en conjunto con la forma que elabora el cortometraje.

*Cárcel* (2018) transita entre la inocencia y la realidad ya que el contexto de la narrativa basada en los testimonios se desarrolla en un ambiente violento como es la cárcel, en donde desde cierto momento el testimonio se ocupa de las memorias de aquellos que habitan ese lugar y la imagen y el sonido reflejan las emociones y el ambiente desolado y cruel de este lugar.

## **CONSIDERACIONES FINALES**

En este trabajo se realizó un análisis de un corpus fílmico de películas colombianas que toman la forma del documental animado para hacer representaciones y presentaciones de momentos históricos y experiencias en diferentes contextos y periodos de violencia de la historia en Colombia. Fue necesario hacer una revisión acerca de lo que entendemos por cine documental y como esta forma de expresión se articula a través del cine. Además, se hizo necesario, analizar también la forma en la que la imagen se presenta y como esta imagen representa el mundo, intentando encontrar una explicación a como la imagen construida a partir de la animación y como el lenguaje del cine y la forma del documental permite hacer una lectura donde entendemos la película y los cortometrajes analizados como enunciadores de afirmaciones reales. De esta forma es posible concluir que; así como los conceptos teóricos sobre los cuales se fundamenta este trabajo, el cine, por ende el documental animado, posee una potencia para explorar la historia, para tratar, elaborar, re-elaborar la memoria y de la misma forma explorar la subjetividad en contextos donde la materialidad es más frágil y difícil, es por esto que se hizo relevante analizar a partir de las propias producciones audiovisuales, los contextos de violencia y sus diferentes manifestaciones que elaboran en sus particularidades, sobre la memoria y la consciencia social.

## REFERENCIAS

- BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** Madrid: Ediciones Rialp, 2014.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** (org.) César Guimarães & Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Arde la imagen.** Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve S.A. de C.V. 2012.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132
- SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas: Papyrus, 2013.
- NORA, Pierre. "**Entre memória e história: a problemática dos lugares**". In.: Proj. História, PUC-SP, n. 10, dez. 1993. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>
- ODIN, Roger. **De la fiction.** Paris: De Boeck, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Filme documentário, leitura documentarizante.** Significação. São Paulo. v. 39. no. 37. p. 10-30. (2012)
- RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado.** Buenos Aires: Mannantial, 2010.
- SERRA, Jennifer. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação.** 2011. 182 p. Dissertação (Mestrado em multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

\_\_\_\_\_. **A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado.** Tese (Doutorado em multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

SUÁREZ, Juana. **Cinembargo Colombia, ensayos críticos sobre cine y cultura.** Bogotá: Editorial Universidad del Valle, 2009.

VILLAFAÑE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen.** Madrid: Ediciones Pirámide, 2006.

## REFERENCIAS AUDIOVISUALES

**Pequeñas Voces.** (2011) [Filme] Dirigido por JAIRO EDUARDO CARRILLO, OSCAR ANDRADE. Colombia: Cinecolor films.

**Un 9 de abril...** (2016) [Cortometraje] Dirigido por EDGAR HUMBERTO ÁLVAREZ. Colombia: Se lo explico con plastilina.

**Carcel** (2018) [Cortometraje] Dirigido por CATALINA VÁSQUEZ SALAZAR. Colombia: Dodo Animación.

**Vals con Bashir** (2008) [Filme] Dirigido por ARI FOLMAN. Israel, Alemania, Francia: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion.

**Chicago 10: Speak your peace** (2007) [Filme] Dirigido por BRETT MORGEN. EUA: Consolidated Documentaries, Participant Productions, River Road Entertainment, Curious Pictures.

**Is the man who is tall happy?** (2013) [Filme] Dirigido por MICHEL GONDRY. Francia: IFC Films.

**El páramo.** (2011) [Filme] Dirigido por JAIME OSORIO MÁRQUEZ. Colombia, Argentina, España: Rhayuela Films.

**Los colores de la montaña.** (2011) [Filme] CARLOS CÉSAR ARBELÁEZ. Colombia, Panamá: El Bus producciones.

**El silencio de los fusiles.** (2017) [Filme] NATALIA OROZCO. Colombia: RCN televisión.

**Ciro y yo.** (2018) [Filme] MIGUEL SALAZAR. Colombia: Miguel Salazar.

**The sinking of the Lusitania.** (1918) [Filme] WINSOR MCCAY. Estados Unidos: Jewel Productions.