UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Audiovisiones del conflicto: Una aproximación al papel del diseño sonoro en la producción de dos documentales institucionales sobre el conflicto armado en Colombia (‘El Salado: Rostro de una Masacre’ y ‘Bojayá La Guerra sin Límites’)

Juan Alberto Muñoz David

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Diseño
Bogotá D.C, Colombia
2025

Audiovisiones del conflicto: Una aproximación sobre el papel del diseño sonoro en la producción de dos documentales institucionales sobre el conflicto armado en Colombia (‘El Salado: Rostro de una Masacre’ y ‘Bojayá La Guerra sin Límites’)

Juan Alberto muñoz David

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Diseño

Director (a):

Diseñadora Industrial/MsC. Ángela Patricia Cubillos R.

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Diseño

Bogotá, Colombia

2025

A Dios por la constante iluminación en medio de la duda.
A mis padres y hermana por el apoyo constante en este proceso que supuso esta maestría.

A Camila, por darme el amor y apoyo suficiente para no rendirme nunca.

Agradecimientos

Para este trabajo, pude contar con el apoyo de múltiples personas que hicieron más llevadero este proceso; personas que, desde sus conocimientos específicos, contribuyeron a lograr lo que es hoy, esta investigación.

En primer lugar, agradezco a Dios por mostrarme a través de sus acciones el camino adecuado y ser luz en momentos de incertidumbre, a mi familia por la confianza, la paciencia y el apoyo brindado; a María Camila Orta, por el amor y por ser un soporte emocional e intelectual en los momentos más difíciles; a mi directora, la profesora y diseñadora industrial Ángela Patricia Cubillos, por promover siempre mis intereses investigativos, sugerir a las personas y profesionales correctos durante mi proceso de investigación y encontrar los puntos de convergencia indicados para formalizar este trabajo, y a todas las demás personas que brindaron sus capacidades y conocimientos en este proceso aportando rigurosidad con su apoyo.

También agradezco enormemente al excombatiente Cristian Mackenzie por prestar su voz, memoria y tiempo en una primera etapa que, si bien no terminó por ser el camino para seguir, me sirvió para adentrarme mucho más en las sensibilidades en torno a la construcción de memoria; y por supuesto a todas las víctimas del conflicto armado en Colombia, que sin saberlo, con su identidad y su voz, permiten seguir siendo el interés central de los distintos procesos de perdón, reparación y no repetición hacia un futuro en donde podamos co-construir una memoria que todos habitemos.

Resumen

Título en español: Audiovisiones del conflicto: Una aproximación al papel del diseño sonoro en la producción de dos documentales institucionales sobre el conflicto armado en Colombia (‘El Salado: Rostro de una Masacre’ y ‘Bojayá La Guerra sin Límites’)

***Descripción:** Esta investigación propone con un enfoque centrado en el diseño, una exploración desde la pregunta inicial sobre el papel del pensamiento sonoro en el diseño, a partir de una reflexión en torno a la práctica del diseño sonoro presente en la producción de dos documentales sobre el conflicto armado en Colombia producidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Esta investigación estuvo apoyada en el paradigma cualitativo de la Teoría Fundamentada, permitiéndome realizar un abordaje en un primer momento teórico, hacia la búsqueda de una definición de imagen sonora, la cual fue explorada en los términos de imagen visual-óptica, para así explorar de forma dialógica esta relación intrínseca entre estos dos tipos de imágenes, cuya conjunción –imagen-sonido–, a la cual es posible aproximarse de manera más precisa a partir de la audiovisión.

Una vez establecida esta definición, se realizó una exploración en torno al concepto de diseño sonoro como disciplina que dialoga desde su praxis con esta relación imagen-sonido, siendo esta práctica la del montaje. En ese sentido, surge la hipótesis relacionada a esta práctica del diseño sonoro, el cual cumple un rol fundamental en la producción de sentido en un aspecto sociocultural, a saber: la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia tiende a instrumentalizar a sus actores y condicionar la interpretación del espectador; en esta dinámica, el diseño sonoro actúa como un agente fundamental que materializa y refuerza dicho condicionamiento.

Esta hipótesis, fue evaluada a partir de una revisión realizada a dos documentales sobre el conflicto armado en Colombia, con el fin de reflexionar sobre la manera en la que lo producido por el diseño sonoro, dentro de estas dos producciones documentales, interpela

al sujeto (entiéndase sujeto como espectador) por medio de un discurso en torno a la representación de los actores del conflicto y al conflicto mismo como acontecimiento, que es crucial para la construcción de memoria y paz en Colombia.

Para poder desarrollar esta hipótesis, se realizó un análisis sonoro de esos dos documentales, a saber *“El Salado: Rostro de una masacre”* y *“Bojayá: La guerra sin límites”*, producidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica y presentes en la plataforma online de medios YouTube, con el fin de realizar un análisis emocional y narrativo del montaje sonoro de éstos; esto permitiendo realizar un mapeo de las lógicas industriales presentes en la producción audiovisual de estos documentales de este tipo. En segundo lugar, se realizó un análisis de los comentarios realizados por los espectadores para cada uno de los documentales con el fin de evaluar el impacto emocional percibido en contraste con el análisis emocional realizado al montaje sonoro de cada documental.

Por último, se contó con la participación de 4 profesionales del campo audiovisual al sonido (realizadores audiovisuales, un artista sonoro y un periodista) a quienes, con base en los documentales estudiados y respecto del proceso de diseño y su abordaje desde una perspectiva profesional, les fue formulada la siguiente pregunta:

Con base en su experiencia profesional, ¿de qué modos hubiese usted abordado la realización del diseño sonoro de este documental?

Este trabajo recoge el estudio teórico, así como los resultados obtenidos sobre los mecanismos de representación empleados de manera institucional en la producción de estos dos documentales sobre el conflicto; aspecto crucial en los procesos de construcción de memoria, tratándose de un organismo gubernamental como lo es el Centro Nacional de Memoria Histórica y en los cuales el diseño sonoro cumple un rol importante, al proponer y activar formas de representación sonoras que permiten resignificar experiencias el conflicto.

Palabras clave: (Construcción de memoria, diseño sonoro, representación, producción de sentido).

Abstract

English title: Audiovisions of the conflict: an approach to the role of sound design in the production of two institutional documentaries on the armed conflict in Colombia (‘*El Salado: Face of a slaughter*’ and *‘Bojayá: War without limits’*)

Description: This research proposes, with a design-centered approach, an exploration based on the initial question about the role of sound thinking in design, stemming from a reflection on the sound design practices present in the production of two documentaries about the armed conflict in Colombia, produced by the National Center for Historical Memory. This research was supported by the qualitative paradigm of Grounded Theory, allowing me to initially undertake a theoretical approach towards finding a definition of the sonic image. This was explored in the terms of the visual-optical image to dialogically examine the intrinsic relationship between these two types of images, whose conjunction—image-sound—can be more precisely approached through audiovision.

Once this definition was established, an exploration was conducted around the concept of sound design as a discipline that engages with this image-sound relationship through its praxis, with this practice being that of montage. In this sense, a hypothesis arises related to this practice of sound design, which plays a fundamental role in the production of meaning in a sociocultural aspect, namely: documentary production on the armed conflict in Colombia tends to instrumentalize its actors and condition the viewer's interpretation; in this dynamic, sound design acts as a fundamental agent that materializes and reinforces this conditioning.

This hypothesis was evaluated through an analysis of two documentaries on the armed conflict in Colombia, in order to reflect on the way in which the product of sound design, within these two documentary productions, 'interpellates' the subject (understood as the

viewer). This occurs through a discourse concerning the representation of the conflict's actors and the conflict itself as an event, which is crucial for the construction of memory and peace in Colombia.

To develop this hypothesis, a sound analysis of two documentaries was performed, namely "*El Salado: Rostro de una masacre*" (“*El Salado: Face of a slaughter*”) and "*Bojayá: La guerra sin límites*” (“*Bojayá: War without limits*”), produced by the National Center for Historical Memory and available on the online media platform YouTube. The purpose was to conduct an emotional and narrative analysis of the sound montage and to map the industrial logics present in the audiovisual production of such documentaries. Secondly, an analysis of the comments made by viewers for each documentary was carried out to evaluate the perceived emotional impact in contrast with the emotional analysis conducted on each documentary's sound montage.

Finally, the study included the participation of 4 professionals from the audiovisual sound field (audiovisual producers, a sound artist, and a journalist). Based on the documentaries studied and regarding the design process and its approach from a professional perspective, they were asked the following question:

Based on your professional experience, how would you have approached the sound design for this documentary?

This work presents the theoretical study, as well as the findings, on the representational mechanisms institutionally employed in the production of these two documentaries about the conflict—a crucial aspect in the processes of memory construction, given that it involves a governmental body like the National Center for Historical Memory. In these works, sound design plays an important role by proposing and activating sonic forms of representation that allow for the resignification of conflict experiences.

Keywords: (Memory construction, sound design, representation, production of meaning).

Contenido

1. Objetivos 9
1.1 Objetivo general 9
1.2 Objetivos específicos 9

2. Marco teórico 10
2.1 La imagen más allá de lo visual-óptico 10
2.2 La imagen como representación y como acto 11
2.3 Respecto de la imagen sonora 13
2.4 A propósito del diseño sonoro 24
2.5 El diseño sonoro en el cine 27
2.6 Hacia una definición sobre diseño sonoro 31
2.7 A propósito del cine documental 37
2.8 Relaciones entre el cine documental y el cine de ficción 40
2.9 Sobre la producción de sentido y afectividad 49

3. Metodología 61
3.1 Primera aproximación: un abordaje desde la creación 61
3.2 Diseño experimental: un abordaje a partir de lo creado 63
3.2.1 Sobre la selección de dos películas del Centro Nacional de Memoria Histórica 64
3.2.2 Definición de las categorías de análisis 73
3.2.3 Selección de comentarios poblacionales 76
3.2.4 Entrevistas a expertos 77

4. Resultados 79
4.1 Caso de estudio 1: ‘El Salado: Rostro de una masacre’ 80
4.1.1 Análisis de distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente 80
4.1.2 Análisis de la evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente 82
4.1.3 Mapa de calor de emociones por minuto 83
4.1.4 Mapa emocional narrativo por fuente 85
4.2 Caso de estudio 2: ‘Bojayá: La guerra sin límites’ 86
4.2.1 Análisis de distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente 86

4.2.2 Análisis de la evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente 88
4.2.3 Mapa de calor de emociones por minuto 89
4.2.4 Mapa emocional narrativo por fuente.....91
4.3 Análisis de comentarios por documental 92
4.3.1 Análisis de comentarios para el documental ‘El Salado: Rostro de una masacre’ 93
4.3.2 Análisis de comentarios para el documental ‘Bojayá: La guerra sin límites’ ...97
4.4 Entrevista a expertos.....100
4.4.1 Primera entrevista: Simón Gutiérrez (cineasta).....100
4.4.2 Segunda entrevista: Daniel Montes (sonidista) 102
4.4.3 Tercera entrevista: Adrián Bernal (artista sonoro).....105
4.4.4 Cuarta entrevista: Guillermo Forero (periodista) 107

5. Discusión 109
5.1. Aspectos generales 109
5.2. Lo que reflejan las gráficas en relación con lo mostrado en los documentales 113
5.3. Lo que reflejan los comentarios realizados por los espectadores 117
5.4. Lo que opinan los expertos.....118

6. Conclusiones y recomendaciones.....121
6.1. Conclusiones.....121
6.2. Recomendaciones.....124

Lista de figuras

Ilustración 2-1 Montparnasse visto desde el taller de Mondrián (1930)..... 26
Ilustración 3-1 Muestra de ejercicio de escritura a partir de las piezas sonoras presentadas 63
Ilustración 3-2 Modelo circunflejo de Russell (1980) modificado por Thayler (1989)..... 75
Ilustración 4-1 Distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente – documental 1 80
Ilustración 4-2 Evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente - documental 1..... 83
Ilustración 4-3 Mapa de calor de emociones por minuto – documental 1 84
Ilustración 4-4 Mapa emocional narrativo por fuente – documental 1 86
Ilustración 4-5 Distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente – documental 2 88
Ilustración 4-6 Evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente - documental 2..... 89
Ilustración 4-7 Mapa de calor de emociones por minuto – documental 2..... 90
Ilustración 4-8 Mapa emocional narrativo por fuente – documental 2 92

Lista de tablas

Pág.

Tabla 4-1 Emociones identificadas por Gemini 93
Tabla 4-2 Agrupación de las emociones identificadas por Gemini en el documental 1 respecto de las categorías de emociones definidas 94
Tabla 4-3 Porcentajes de emociones predominantes en los comentarios presentes en el primer documental..... 95
Tabla 4-4 Comparación categorías de emociones obtenidas por Gemini en ambos documentales..... 97
Tabla 4-5 Agrupación de las emociones identificadas por Gemini en el documental 2 respecto de las categorías de emociones definidas 98
Tabla 4-6 Porcentajes de emociones predominantes en los comentarios presentes en el segundo documental 99

Lista de Símbolos y abreviaturas

Estos símbolos corresponden a la ecuación de tamaño de muestra (ecuación. 4-1) manejada en el capítulo 4 correspondiente a los resultados, específicamente en la sección 4.3 relacionada al análisis de los comentarios por documental, respecto de los comentarios realizados en el documental '*El Salado: Rostro de una masacre'.*

Símbolos con letras latinas

Símbolo	Término	Descripción
n	número de muestra a obtener	
Z_α	nivel de confianza asignado	Se asignó un nivel de confianza de 95%, por lo que el valor correspondiente según la tabla de distribución normal estándar N (0,1) es de 1.96.
N	Tamaño de la población	En el caso de estudio 1, serían los 2266 comentarios presentes.
e	Error muestral deseado	Se escogió un error muestral de 5%.
p	Proporción esperada	al no conocerse, se toma la máxima variabilidad, es decir p=0.5.

Introducción

Desde una edad muy temprana, desarrollé un sentido interés por la música. Este interés me llevó a percibir y filtrar el mundo desde el sonido no sólo como elemento de disfrute a través de la música, sino además como mecanismo de anclaje a la memoria. Las canciones siempre significaron caminos libres para visitar recuerdos de todo tipo que suponían un vínculo con Valledupar, mi ciudad de origen; ya que el tiempo que llevo lejos de casa, coincide con el tiempo que llevo componiendo; convirtiendo ese acto de ejecutar y escuchar música en un proceso constante de evocación y reconstrucción, como un mecanismo para anclar mi memoria a los sucesos, lugares, objetos y experiencias importantes.

La relación que he guardado con la música me llevó a reflexionar sobre el papel de ésta –como parte del universo sonoro–, al momento de almacenar nuestros recuerdos; de qué forma la música y el sonido en general se encuentran presentes en la memoria que creamos día a día, cómo la ayudan a establecerse y a formar lazos con el pasado que vivimos, y también a imaginar (y compartir) otros pasados, presentes y futuros que hacemos nuestros en un ejercicio vivo con la memoria.

Este interés fue desarrollándose a medida que pensaba sobre la naturaleza con la que hacemos imágenes, los modos en los que las guardamos, archivamos, recuperamos, conservamos; llegando a preguntarme cómo era esa relación con los sonidos, relación que parece fuerte aún con la condición inmanente de éstos en el tiempo, y pese a las grabaciones que tomamos (particularmente soy alguien que le gusta tomar muchos apuntes sonoros), pareciera siempre ser el sonido un secundario de la imagen; que así algunos teóricos demuestren lo contrario y cada día haya un mayor interés por el sonido y los demás sentidos, el mundo se encuentra bajo un influjo de la imagen visual que

pareciera haber forzado a los demás sentidos a ser soportes de un régimen de visibilidad que ocupa todas las esferas de la realidad humana.

Si bien la intención no es reescribir una teoría del sonido, ni realizar una crítica rigurosa al régimen de la mirada en general; a partir de mi formación en diseño y mis conocimientos autónomos en música, busco relacionar este universo de las imágenes técnicas presente en nuestras vidas, junto al otro universo, –el sonoro–, en el cual nos vemos envueltos diariamente, y a ver estas interacciones entre sonido-imagen presentes en escenarios como el cine, el diseño multimedia, diseño sonoro y demás terrenos audiovisuales, preguntándome por los límites de esta interacción desde el diseño.

Desde luego, estos límites supusieron para mí, más que un objetivo, un norte que me ha permitido iniciar a recorrer este viaje que implica esta investigación. Consciente de no poder abarcarlo todo, sí aspiro con este trabajo, aportar modestamente a ese vasto universo del sonido y a las múltiples maneras de hacer memoria en Colombia.

Respecto a lo anterior, esta conexión en un principio no fue clara, pero fue revelándose gradualmente a medida que perseguía esa relación entre sonido e imagen, refiriéndome con esto a la memoria. Si bien en un principio expresé mi relación causal entre la música, en el ejercicio de interpretarla y escucharla; y la manera en la que esos dos actos de algún modo se vinculan y han contribuido a construir la memoria y el arraigo que tengo hacia mi ciudad natal, aún quedan interrogantes en esa aproximación estética, en torno a cómo abordar- integrar al acto de rememorar.

Este vínculo se hizo más claro a partir de asistir y participar en las sesiones de lectura de los volúmenes testimoniales de la Comisión de la Verdad, así como a exposiciones artísticas relacionadas al conflicto armado tales como ‘*Fragmentos*’ de Doris Salcedo, y *‘La Guerra Que No Hemos Visto*’ de Juan Manuel Echavarría, en donde pude experimentar otras formas de hacer memoria desde la creación, así como desde el mismo ejercicio de habitar, de sentir, tocar. Es en este espacio, en el que con el presente trabajo propongo explorar el punto de convergencia entre el sonido y el acto de hacer memoria.

A partir de estas obras, reflexioné sobre la posibilidad que tiene la creación en los múltiples ejercicios de reconstrucción, y creo allí haber encontrado esos límites a perseguir: si bien nuestra memoria sonora se construye a partir de los múltiples sonidos presentes en nuestra cotidianidad bien siendo éstos referenciales, industriales y naturales; como también de toda esa producción cultural que las industrias artísticas como el cine, la radio, la televisión, y las revistas (sí, porque los sonidos no sólo están presentes bajo medios físicos de emisión) han desarrollado a lo largo de la historia y que nuestras mentes, así como la memoria colectiva, han almacenado.

Con eso en mente, empecé a preguntarme de qué maneras se nos ha mostrado y presentado el conflicto armado en Colombia desde una dimensión sonora, tanto desde su naturaleza en sí, sino desde los múltiples procesos sociales-institucionales orientados a la reconstrucción, reparación y no repetición en pro de un camino hacia la paz duradera en Colombia; camino que aún se transita y que ha estado mediado no solo por los distintos modos en que se ve el conflicto, sino cómo se ha mostrado. Emergen entonces cuestionamientos y tensiones sobre cómo y cuál ha sido el papel que ha tenido el diseño y específicamente el diseño sonoro en estos procesos, preguntas que me han llevado a reflexionar sobre lo que se ha venido haciendo desde el diseño sonoro en los procesos de reconstrucción de memoria, y cuál ha sido su participación en este régimen de visibilidad que ha brindado a los ciudadanos los colombianos, los argumentos necesarios para construir una percepción y visión del conflicto que hace tomar juicios de valor sobre un acontecimiento que, como bien expresó Jorge Iván Bonilla (2019), “aún no hemos visto”, o en este caso, aún no hemos escuchado.

A partir de este interés, la presente investigación se propone abordar, desde un enfoque del diseño, la pregunta sobre el papel del pensamiento sonoro en esta disciplina, para ello se plantea una reflexión en torno a la práctica del diseño sonoro, específicamente en el contexto de la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia.

Esta investigación se enmarca en el paradigma cualitativo de la Teoría Fundamentada, permitiendo realizar un abordaje en un primer momento teórico, hacia la búsqueda de una definición de imagen sonora, la cual se exploró en términos de imagen visual-óptica, analizando esta relación intrínseca entre estos dos tipos de imágenes, cuya conjunción –imagen-sonido–, solo es posible aproximarse a partir de la audiovisión.

Una vez establecida esta definición de imagen sonora, se realizó una exploración del concepto de diseño sonoro como disciplina que dialoga desde su praxis con la relación imagen-sonido, siendo esta práctica particularmente a través la del montaje. En ese contexto, surge la hipótesis de esta investigación relacionada a la práctica del diseño sonoro, el cual desempeña un rol fundamental en la producción de sentido en un aspecto sociocultural, a saber: la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia tiende a instrumentalizar a sus actores y dirigir la interpretación del espectador; en esta dinámica, el diseño sonoro actúa como un agente que materializa y refuerza dicho condicionamiento.

Esta hipótesis será examinada a partir de una revisión de la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia, con el propósito de reflexionar sobre cómo lo producido por el diseño sonoro, en el marco de la producción documental, interpela al sujeto (entiéndase sujeto como espectador) por medio de un discurso en torno a la representación de los actores del conflicto y al conflicto mismo como acontecimiento, que es crucial para la construcción de memoria colombiana.

Ahora bien, a lo largo de esta investigación surge de manera constante una pregunta a medida que se construye el *corpus* de análisis, y que encierra ese cuestionamiento hacia el quehacer del diseño, con el fin de abrir caminos hacia la formulación de nuevas formas de pensar el diseño desde lo sonoro, al momento de abordar el desafío que suponen los procesos de construcción de memoria en Colombia.

¿De qué manera lo producido por el diseño sonoro interpela a quien lo recibe?

Para desarrollar esta pregunta, la investigación se ha dividido en dos momentos: el primero, encaminado hacia la reflexión teórica tanto de la naturaleza estética de la imagen, como de la imagen sonora y su papel en la producción de sentido, el diseño sonoro como productor de imágenes sonoras; así como una reflexión sobre los modos en los que la producción de imágenes sonoras por parte del diseño, pueden llegar a reforzar el sometimiento estético producto de los intereses neoliberales presentes en procesos de

construcción social como lo es la reconstrucción de memoria del conflicto armado en Colombia.

El segundo momento se enfoca en un cuestionamiento desde el diseño, respecto de los modos en los que se diseñan sonoramente los productos audiovisuales surgidos de los procesos de construcción de memoria del conflicto. Para esto, en primer lugar se realizó análisis sonoro de una selección de los documentales producidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica difundidos en la plataforma online de medios YouTube, con el fin de realizar un análisis sobre la tendencia a nivel narrativo del sonido que representa el montaje audiovisual en términos de emociones en el mensaje difundido; así como las lógicas industriales que subyacen en la producción audiovisual de estos documentales.

Seguido, se complementa este tema con la opinión de profesionales del campo del sonido (cineastas, artista sonoro y periodista) a quienes se plantea una pregunta sobre el proceso de diseño y su abordaje desde una perspectiva profesional, de los documentales *"El Salado: Rostro de una masacre"* y *"Bojayá: La guerra sin límites"* publicados por el canal de YouTube del Centro Nacional de Memoria Histórica, partiendo de la siguiente pregunta:

Con base en su experiencia profesional, ¿de qué modos hubiese usted abordado la realización del diseño sonoro de este documental?

Se busca con esto, pensar el diseño sonoro como un participante en los procesos de desmantelamiento de lo visible, proceso necesario en la búsqueda de la emancipación del usuario; esto mediante el cuestionamiento de las prácticas en las que son representados, narrados, mostrados los acontecimientos, y que promueven un régimen de visibilidad de los acontecimientos.

Con esta investigación, no busco centrarme en la labor que los medios de comunicación han ejercido sobre el establecimiento de un juicio general sobre el conflicto, dado que sería tema, marco para otros tipos de formación profesional, y por tanto excede lo que es posible abordar desde el diseño.

Este proyecto busca promover en la comunidad del diseño una reflexión sobre el pensamiento sonoro al momento de diseñar en los procesos de reconstrucción de memoria

del conflicto armado, qué se está haciendo y cuál es la lógica que subyace en este tipo de prácticas por parte del diseñador. Los cuestionamientos suscitados en esta investigación se hacen urgentes a la hora de diseñar, ya que nos permiten una vez más reflexionar sobre el quehacer, y a partir de allí, poder repensar el hacer en el diseño sonoro, y poder contribuir en la construcción de una memoria colectiva que nos permita a todos y todas habitarla.

1. Objetivos

1.1 Objetivo general

Analizar el papel del diseño sonoro en la producción documental institucional sobre sobre el conflicto armado en Colombia en dos casos de estudio específicos (‘*El Salado: Rostro de una masacre’* y ‘*Bojayá: La Guerra sin límites’)* y con ello su participación en la construcción de narrativas que instrumentalizan la experiencia y participación de las víctimas y la orientación de la interpretación del espectador respecto del acontecimiento.

1.2 Objetivos específicos

- Definir el objeto de estudio para el cual se llevará a cabo la exploración.
- Identificar, definir y seleccionar los elementos de análisis a partir del objeto de estudio definido.
- Identificar la posición tanto de los "profesionales en diseño sonoro y montaje" como de los espectadores, respecto del objeto de estudio definido.
- Realizar un análisis gráfico respecto de los resultados obtenidos de la recopilación de datos del objeto de estudio definido.

2. Marco teórico

2.1 La imagen más allá de lo visual-óptico

El reto presentado al iniciar con esta investigación fue definir el punto de partida conceptual. Así, al ser un terreno sistémico y que excede el campo de lo que me es posible abarcar con este trabajo, se partió por una definición propia de la imagen, primero desde un terreno visual-óptico para, de ese espacio, partir hacia una exploración respecto de su misma potencia estética, la cual no se limita al acto de interpelar a través de la mirada, sino que atraviesa transversalmente todo el espectro sensible de la experiencia estética, enfocándome puntualmente en el carácter sonoro.

Al momento de definir qué se entiende por imagen, este concepto va acompañado –y hasta cierto punto, viene definido– por la forma en la que nos relacionamos con éstas. Ante ello, John Berger (2022, p. 8) en su serie ‘*Modos de ver’* realizó un apunte significativo en cuanto a la relación que tenemos con las imágenes. A través de un análisis de lo que percibimos y dotamos de significado como sinónimo de generación de imágenes, más allá de las implicaciones técnicas que esto encierra, el autor establece que “solo vemos aquello que miramos, y mirar es un acto de elección” (p. 8).

De este modo, el autor establece que “cuanto más imaginativa es una obra, con más profundidad nos permite compartir la experiencia que tuvo la Artista de lo visible.” (p. 10). Así pues, Berger nos invita a evitar la mistificación del pasado. Pero el autor, sobre el renacimiento apunta lo siguiente: “la perspectiva hace que el ojo sea el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo, como si este fuera el punto de fuga del infinito.” (p. 16).

Aquí, Berger hace referencia al mundo visible exclusivamente, pero ¿es el mundo visible, la totalidad de este, o, al menos, lo único relevante?

Cuando el autor afirma que “según la convención de la perspectiva, no existe reciprocidad visual” (p. 16), entra en tensión con lo mencionado por Didi-Huberman (2021, p. 16-17) En su texto ‘*Lo que vemos, lo que nos mira’*, referente a la interrelación del objeto observado. Sin embargo, Berger (p. 16) sí apunta a la contradicción presente en la perspectiva, al señalar que “la contradicción inherente a la perspectiva era que estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigirlas a un único espectador que al contrario que Dios, sólo podía estar en un lugar en cada instante”, señalando además la influencia de la invención de la cámara cinematográfica, en la estructuración de esta afirmación.

Pero a todas éstas, ¿qué son las imágenes? Didi-Huberman nos habla de éstas como producto de una manipulación (Farocki, H. 2010, Prólogo de Didi-Huberman, G., p. 13). El autor señala que “todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico)” (p. 13). Así pues, podemos entender que toda imagen es un producto humano, y que gracias a esta naturaleza, está despojada de todo indicio natural que pretenda ser conferido.

De este modo, Berger (2022, p. 18) apunta una apreciación sobre el alcance de la cámara como productora de imágenes, sobre que la noción de tiempo transcurrido es inseparable de la experiencia visual, y cómo esto puso en tensión la idea inicial del renacimiento sobre que todo convergía en el ojo humano como punto de fuga del infinito (p. 18). Así pues, dicho por Berger, “la perspectiva organizaba el campo visual como si eso fuera lo ideal […] la cámara –sobre todo la del cine– demostraba que no había tal centro” (p. 18).

2.2 La imagen como representación y como acto

De este modo, otros autores como Susan Sontag (2022) hicieron apuntes fundamentales sobre esta potencia que tenía la cámara fotográfica en la producción de imágenes, y sobre los límites existentes en estos procesos de producción. Más allá de realizar un abordaje sobre la historia de la fotografía, no es intención de esta investigación explorar ese interés

humano, sin duda particular por la reproducción exacta del mundo; pero es importante detenerse en el aspecto fundamental que encierra la generación de imágenes –sobre todo técnicas– en la producción de sentido.

En ese orden de ideas, no es gratuito que Sontag señalara esa responsabilidad que tienen las fotografías de consolidar una posición moral respecto de un acontecimiento en específico, o, en términos generales; ese abuso reproductivo que encierra tal ejercicio (p. 27 - 30). Así, esta repetición de imágenes supone para Sontag un punto de quiebre en tanto la potencia que posee tal ejercicio, en la normalización de lo que es visto a través de las imágenes y aceptado como lo real; de este modo, la autora expresa que “el impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgasta cuando se han visto una cuantas más.” (p. 30).[1]

Respecto de la producción de imágenes, Jacques Rancière (2012, p. 25) en su texto ‘*El Destino de las Imágenes*’ hace una exploración a propósito de esta génesis creativa, así como la sensibilidad que tiene toda imagen a ser montada. De este modo, el autor nos establece desde un inicio la independencia que posee una imagen al medio donde se reproduce. Esto es fundamental ya que, pese a que desde un principio la centralidad radica en cuestiones meramente técnicas[2], aquí Rancière postula en principio los conceptos de “Identidad” y “Alteridad”, que sirven de punto de partida frente al problema de la imagen en tanto producto técnico (p. 25).

Para esto, el autor (p.26) propone a partir de un análisis de la película de Bresson ‘*Al Azar Baltazar*’ (1966), que tenemos un régimen completo de la imageneidad, apuntando la “oposición entre la neutralidad de la pantalla oscura o gris y el contraste sonoro” (p. 26). Rancière hace una aproximación importante respecto de esta independencia fundamental

[1] Podemos apreciar este desgaste producto de la repetición de las imágenes en trabajos como ‘Electric Chair (1971)’ o ‘White Disaster [White Car Crash 19 Times] (1963)’ de Andy Warhol.
[2] Es de resaltar esa discrepancia con respecto a la posición de Régis Debray (1994) sobre la dependencia de la imagen cinematográfica de una fuente externa a diferencia de la imagen televisiva (véase p. 25).

de la imagen y el medio al afirmar que “la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (p. 27).

Esta concepción de la imagen como aquello a lo cual dotamos de sentido, nos permite pensar respecto de la producción de imágenes frente a las cuales estamos sometidos en la cotidianidad. Considerar la producción de imágenes en entornos específicos como el conflicto armado, como un ejercicio activo de mostrar el acontecimiento, invita a una reflexión sobre los modos bajo los cuales ese “mostrar” se lleva a cabo a la luz de lo que la producción de imágenes implica. A partir de esto, es lúcida la reflexión que hace Oscar Campo (2010) en su ensayo audiovisual titulado *‘Cuerpos Frágiles’* (2010), en relación con esa “ventana” que supone la televisión:

> A medida que he ido grabando, he tenido la sensación de ser habitante de una cárcel con una ventana que me permite ver el mundo. Esa ventana es la televisión, que tiene un vidrio poderoso que me protege pero que al mismo tiempo me excluye. El guardia que circula por fuera de ella tiene el poder de mirarnos y de moverse. Es una mirada que no nos mira; que nos mira genéricamente. (2010)

Esta interacción entre la televisión –y cualquier dispositivo audiovisual– como “máquina de mostrar” y el espectador como “receptáculo de imágenes”, sitúa el pensamiento en el efecto producido por aquella interacción entendiendo las imágenes como decisorias por parte del aparato productor que las transmite y que, como hemos visto antes, posee un condicionamiento sobre aquello que se quiere mostrar; aquello que se procura mostrar y de lo cual somos susceptibles como espectadores.

2.3 Respecto de la imagen sonora

“Oigo voces. Resplandores a través de mi párpado.”

– Víctor Hugo.

Ahora bien, entendiendo el concepto de imagen como producto no es intrincado suponer la intención de Rancière (2012) respecto a la potencia de la imagen, en el terreno del arte en tanto su significancia a partir de los elementos que la conforman. Así, la emancipación

de las imágenes supone un beneficio hacia la creación de una nueva dimensión creativa en el arte y el diseño. De este modo, el autor (2012, p. 28) establece la base del arte en su hacer, y su esencia radica en la producción de imágenes, afirmando además que, a partir de esta naturaleza misma del arte que “las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza” (p. 28). Ante esta diferencia presente en las imágenes del arte, el autor señala dos conclusiones en torno al sentido de éstas, resaltando lo siguiente:

> En primer lugar, las imágenes del arte, en tanto imágenes del arte, son diferencias. En segundo lugar, la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son solo palabras, pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia. (p. 28)

Así, la naturaleza estética de las imágenes permite entender a la imagen no sólo desde el terreno visual sino además, desde otros terrenos como en este caso particular de interés, el sonoro. En ese sentido, apoyado en lo dicho por Rancière (2012), los sonidos son imágenes en tanto son tomados como tal, siendo por ejemplo acertado trabajar en el terreno de las imágenes sonoras, y así también poder expandir esta categoría a los demás campos estéticos, como decir por ejemplo una imagen olfativa, o una imagen táctil, entre otras.

Rancière (2012, p. 42 - 46) categoriza las imágenes expuestas en los museos bajo tres grupos específicos: imagen desnuda, imagen ostensiva e imagen metamórfica. Como ejemplo de la primera categoría de imagen, él plantea, o más bien propone a modo de ejemplo, una exposición que llevaba por nombre ‘*Memorias de los Campos*’[3] estableciendo que “la idea que las unía (las fotografías expuestas) era la de la marca de la historia, del

[3] Se refiere a ‘*Memoire des Camps: Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1945*’ (2001), de Clément Chéroux.

testimonio sobre una realidad sobre la que suele admitirse que no tolera otra forma de presentación", subrayando además que este tipo de imágenes están "destinadas únicamente al testimonio" (p. 42 - 46).

Respecto de este tipo de imagen, –la imagen desnuda–, es fundamental detenerse en algunas reflexiones existentes en torno a este tipo de imágenes, partiendo de la reflexión realizada por Rancière (2012) respecto de las tomas de los fotógrafos de 1945:

> Las tomas de los fotógrafos de 1945 apelan a dos miradas distintas. La primera ve la violencia infringida por humanos invisibles a otros humanos cuyo dolor y agotamiento nos enfrentan y suspenden toda apreciación estética. La segunda no ve la violencia y el dolor, sino un proceso de deshumanización, la desaparición de los límites entre lo humano, lo animal y lo mineral. Esta segunda mirada es el producto mismo de una educación estética, de una cierta idea de la imagen. (p. 46)

En ese sentido Rancière (2012, p. 47) aborda un apunte sobre el montaje, que deviene de la reflexión de Serge Daney[4] sobre las imágenes montadas por el cine crítico y moderno, que buscaban "interrumpir el lujo de las imágenes mediáticas y publicitarias suspendiendo las conexiones de la narración y del sentido" (p. 47). Ante esto, Rancière (2012) opina que esta pretensión del cine moderno condujo a servir a la imagen de marca, definiendo los recursos que la publicidad usa para producir la "adoración de sus íconos". Ante esto, el autor afirma lo siguiente:

> Para que el montaje ambiguo suscite la libertad de la mirada crítica o lúdica, cabe organizar el encuentro según la lógica del cara-a-cara ostensivo, re-presentar las imágenes publicitarias, ritmos disco o series televisivas en el espacio del museo, aislados detrás de una cortina en pequeñas cabinas oscuras que les den el aura de la obra mediante la interrupción de los flujos de la comunicación. El efecto nunca está asegurado, ya que a menudo es necesario poner un pequeño cartel en la puerta de la cabina que le comunica al espectador que, en el espacio en donde va

[4] Rancière referencia en su texto *'El destino de las imágenes'* (2012), a Serge Daney, haciendo alusión a lo que éste expresa en el texto '*L'arrêt sur image'* presente en '*L'Exercice a été profitable Monsieur'* (1993, p. 345), P.O.L.

> a penetrar, reaprenderá a percibir y a distanciarse de los flujos de los mensajes mediáticos que lo suelen subyugar. (p. 47- 48)

Respecto del montaje, en un nivel sonoro, éste se puede evidenciar bajo el concepto de *soundscape* (paisaje sonoro) el cual termina siendo el resultado de los distintos componentes técnicos que definen el entorno sonoro en términos de forma, con base en el juego de recursos técnicos que Chion (2019, p. 19-25) aborda en su texto ‘*El sonido: Oír, escuchar, observar*’. Aquí el autor, apoyado en un poema de Victor Hugo[5], se aproxima a partir de reflexiones sobre profundidad (“un cuadro frágil, que se deshace a medida que se construye, con planos cercanos y lejanos.” y “Luego aparece un sonido que viene de arriba, un sonido de pasos, de hombres”.), sobre la percepción de lo interior y exterior, en donde analiza la potencia sonora que aportan al entorno los elementos externos de los internos (“el ruido exterior del mar neutraliza los ruidos interiores de la casa, los atrae hacia él.”), y la noción de densidad y escala de los sonidos que, según su intensidad y fuente emisora, resultan mediados bajo nuestra propia escala (p. 19-25).

La noción de paisaje sonoro que resulta en el conjunto de estas cualidades sonoras solo puede ser definida bajo un enfoque sistémico que nos permita comprender la totalidad de su forma. A partir de esto, si bien resulta en términos técnicos, representar la totalidad de lo audible en un contexto específico, Chion (2019, p. 25) trae a colación lo que el compositor Raymond Schafer define como noción de *soundscape* a partir de una serie de criterios de descripción que Chion nos describe: el concepto de *Keynote*, cercano en esencia al concepto de tonalidad y el cual relaciona Schafer como un “fondo sonoro”; el *foreground sound* que el autor relaciona con “señal” y que se sitúa sobre ese fondo sonoro y al que “conscientemente prestamos atención”; y la noción de *soundmark*, traducida como “huellas sonoras”, relacionada a esos sonidos familiares “a [los] que uno se ha apegado y [a los] que se presta un valor simbólico y afectivo” y de los cuales se desprende un indicio de lo que podemos entender como memoria sonora colectiva (p. 25).

---

[5] Chion (2019, p. 20) hace referencia a un poema de Víctor Hugo titulado “Fenêtres ouvertes. Le matin - En dormant” (“Ventanas abiertas. La mañana – Durmiendo”) el cual forma parte de la obra “L'Art d'être grand-père” (“El arte de ser abuelo”) publicada en 1877.

Respecto de esta construcción de *soundscape*, podemos pensar en relación con cómo este paisaje sonoro entra en relación con la imagen visual-óptica que supone la experiencia de la audiovisión. Frente a esta interacción, Chion (1993, p. 3) en su texto La Audiovisión, nos adentra en esta relación a partir del concepto de "valor añadido", el cual el autor define del siguiente modo:

> Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo "natural" de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. (p. 3)

Este valor añadido, según Chion (1993, p. 25) está dado fundamentalmente a través de dos medios siendo éstos el texto y la música. Respecto del texto, es importante reconocer la potencia que éste tiene en la percepción que se tiene sobre la imagen observada; a saber, Chion (1993) enfatiza más allá de las cuestiones técnicas y de fidelidad captada en la voz, en la potencia que las palabras pronunciadas efectúan en el espectador. La voz funge como vehículo principal del verbo; lo que el autor llama "*verbocentrismo*" (p. 17).

El texto el cual es vehiculizado a través de la voz del personaje, "estructura la visión" dada la capacidad que tiene para "aparecer" ante nuestros ojos, imágenes o realidades que la propia imagen visual-óptica no muestra, complementando de este modo la imagen total. Esta potencia brinda flexibilidad al contexto de la imagen que se percibe; Chion (1993) nos lo expresa a partir del siguiente ejemplo que, definitivamente no puede pasarse por alto:

> Hay un ejemplo elocuente que utilizamos a menudo en nuestras clases para demostrar el valor añadido por el texto, y que está tomado de una emisión televisada difundida en 1984. Se ve en ella una exhibición aérea que tiene lugar en Inglaterra y que comenta desde un estudio francés el locutor Léon Zitrone. Visiblemente desconcertado ante aquellas imágenes que le llegan en desorden, el valeroso presentador hace su oficio, sin embargo, lo mejor que puede. En un momento dado, afirma «Son tres pequeños aviones» ante una imagen en la que vemos, desde luego, tres pequeños aviones sobre un fondo de cielo azul, y la

> enormidad de la redundancia no deja nunca de provocar la risa. Sólo que Zitrone habría podido decir igualmente: «Hoy el tiempo es magnífico», y eso es precisamente lo que se hubiera reflejado en la imagen, en la cual, en efecto, no era visible nube alguna. O bien: «Los dos primeros aviones llevan ventaja sobre e/ tercero» y todo el mundo podría verlo entonces. O incluso: «¿Adónde ha ido a parar e/ cuarto?», y la ausencia de este último avión, salido del sombrero de Zitrone por el puro poder del Verbo, habría resultado evidente. El comentador, en suma, tenía otras cincuenta cosas que decir, igualmente «redundantes», pero de una redundancia ilusoria, puesto que en cada ocasión, estas cosas habrían guiado y estructurado de manera tan eficaz nuestra visión que las habríamos visto allí de modo «natural». (p.18)

El segundo valor añadido señalado por Chion (1993) es, como ya hemos mencionado anteriormente, el de la música (p.19). Aquí, el autor hace referencia a dos efectos fundamentales para comprender las relaciones emocionales que genera la imagen audiovista: el efecto empático y el anempático (p.19). Estos dos efectos fundamentan la relación emocional mediada por la música, respecto de la imagen visual-óptica representada; así, el efecto empático mantiene su relación intrínseca con la emoción representada, y el efecto anempático distancia de manera emocional la situación presentada, creando el punto de partida de la escena en cuestión.

Es importante subrayar estos conceptos a la hora de abordar el concepto de montaje. Frente a este, existe una preocupación inminente por la potencia que tiene éste en la producción de sentido. Al respecto, Harun Farocki (2013, p. 39 - 41) aborda el argumento de su película ‘*Fuego Inextinguible’* (1969) desde su concepción, con el fin de probar este punto. En su pretensión original, la película –en palabras de él– “debía mostrar que en los países ricos encendemos en la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnam. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción”, aludiendo después a que “todos trabajamos en nuestras fábricas de aspiradoras y no sabemos qué es lo que se hace con las piezas que cada uno de nosotros fabrica” (p. 39- 41).

Farocki también aborda un ejemplo puntual referente a una película realizada por un compañero de clase, en donde se muestra la construcción de un "modo de representación propio" (p. 43). La película en cuestión se llamó '*Johnson & Co. O La Campaña Contra la Pobreza*' de Harmut Bitomsky, y la posición de Farocki junto a Bitomsky era la de no compartir "esa devoción por el presente que pasaba toda la música, todos los poemas o todas las imágenes por el filtro de una utilidad inmediata" (p. 43).

Puntualmente, Farocki (p. 133) también reflexiona[6] respecto a esa producción de imágenes desnudas las cuales Rancière categoriza. Aquí, Farocki analiza una película titulada '*Hightech-Nazijagd'* de la cual aborda lo siguiente:

> La película le daba la palabra a un experto, recurso usual en el género, que relataba cómo los peores delincuentes habían escapado a su castigo. Para ilustrar sus palabras se alternaba imágenes de nazis y de montañas de cadáveres y cada imagen duraba unos tres segundos. Este uso de las imágenes de muertos es algo escandaloso (p. 133).

Esta reflexión sobre la película suscita en Farocki (2010, p. 140) la discusión acerca de la producción de películas sobre el holocausto, así como las películas sobre reeducación en general. Ante esto, subraya una película de Samuel Fuller titulada '*Verboten!*' (1959), y hace un análisis de un fragmento en donde una mujer alemana llamada Helga, quien lleva a su hermano Franz de catorce años y simpatizante del partido, a uno de los juicios de Núremberg con la idea de sacarle la idea, o más bien, para mostrarle el alcance y terror de los nazis (p. 140).

De este modo, Farocki (2010) reflexiona acerca de la máxima pronunciada por Helga a su hermano Franz a propósito del metraje expuesto en el juicio de Núremberg. La frase en cuestión es "todo el mundo tiene que verlo", señalando que "esta frase […] en realidad está presente en todas las películas sobre Hitler y el nacionalsocialismo", expresando además que "como no se puede obligar a mirar para siempre, en lugar de la orden aparecen las

---

[6] Esta reflexión aparece por primera vez en un texto traducido al francés en la revista Trafic N° 70 en otoño del 2009, con el título original de '*Wie Opfer Zeigen?',* que la editorial argentina Caja Negra presentó como '*Mostrar a las Víctimas'* en el texto recopilatorio '*Desconfiar de las imágenes*' (2010).

máximas morales” (p. 140). Surge entonces una pregunta importante para el autor: ¿las imágenes muestran lo que dicen estar mostrando o solo lo reconstruyen?

Al ser ‘*Verboten!*’, una película cuyo montaje también está construido con material de archivo, Farocki (2010, p. 142) reflexiona sobre una escena en particular, montada de tal modo que sugiere la evidencia, a modo de material probatorio, el funcionamiento de una cámara de gas. Esta secuencia, en donde se ve a un grupo de judíos “famélicos, desnudos y apiñados” ser asesinados por el accionar de una cámara, representa ante la visión del autor, la reconstrucción de un hecho del cual no se tiene registro real, a partir de lo cual, Farocki (2010) apunta lo siguiente:

> Espero que nadie haya filmado a los presos recién liberados ni les haya pedido que se recostasen para simular su muerte. Sin embargo, si solo se hubiera filmado a la gente sentada o recostada después de su liberación, para luego utilizar esas imágenes en el montaje y dar así la impresión de que estos presos estaban vivos en la cámara de gas (y un segundo plano después ya han muerto y sus cuerpos inertes yacían apilados contra la pared), eso sería un abuso ejercido con medios cinematográficos, un acto de violencia simbólica. (p. 142)

Las múltiples dudas son obvias ¿qué tan problemática es una reconstrucción? ¿Cuáles son los límites en este proceso? Finalmente, Farocki (2010, p. 146) al realizar una comparación entre ‘*Noche y Niebla’* (1956) de Alain Resnais con ‘*Mi Lucha*’ (1959) de Erwin Leiser, comenta lo siguiente:

> Resnais nos hace pensar que vemos el tren de Westerbork llegando a Auschwitz. En Leiser primero se ve a la gente en Westerbork subiendo a los vagones y la partida del tren. A continuación aparece una toma aérea, un avión sobrevuela las barracas del campo nazi de Auschwitz. Luego se ve la gente bajando de un tren. Esta toma también es de Westerbork. La voz en off no indica nada, pero el montaje nos hace creer nuevamente que se trata de la llegada de un tren a Auschwitz. ¿Por qué estas insinuaciones? ¿Solo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho? (p. 146).

Esta última pregunta, suscita un diálogo frente a la potencia que posee la producción de imágenes en los múltiples procesos de producción de sentido. De esta manera, ese “solo creemos lo que podemos ver” se convierte en un “la realidad es todo aquello que podemos ver”, independientemente de si esto es producido o no, centrando la discusión en los límites que existen entre lo que creemos y lo que se nos muestra como real. Ante esto, pareciese imposible distinguir entre lo real y lo producido siendo tan susceptible la mirada a lo que se le muestra, volviendo irremediable la condición humana de creer a través del filtro de la visión.

Basado en lo dicho por Rancière (2010, p. 11) este resultado es beneficioso para los medios de difusión de imágenes, dado que su efecto, así como el autor señala del teatro, “es el de transmitir esa enfermedad de la mirada subyugada por las sombras” hacia un espectador que adquiere la condición de pasividad al no querer ser liberado de ese sometimiento que representan las imágenes que percibe, generadas por esa “máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad” (p. 11).

Sin embargo, precisamente porque hemos reconocido esta condición volátil de la mirada en términos de representación y posterior sentido, es que se ha podido criticar esa condición de la veracidad a través del acto de mirar que el mismo ser humano ha establecido; no por nada la sentencia de Didi-Huberman (2010) mencionada anteriormente respecto de que “toda imagen es producto de una manipulación”, nos hace cuestionar nuestra propia relación con las imágenes.

Jean-Luc Nancy titulado en su texto ‘*A la escucha*’ (2007) problematiza en un primer momento esa relación entre lo visual y lo sonoro en términos de percepción. Aquí, la experiencia sufre diferencias significativas entre el acto de mirar y el acto de escuchar, formulando en un primer instante la pregunta de “¿por qué, del lado del oído, hay retirada y repliegue, puesta en resonancia, pero del lado del ojo hay manifestación y ostensión, puesta en evidencia?” (p. 13).

El autor (p. 13-15) además parte de la escucha como un acto de “espiar la palabra”, que de algún modo le confiere a ésta, características secretas que son cuestionadas por Nancy a la hora de escuchar: “¿de qué secreto se trata cuando propiamente se escucha, es decir,

cuando uno se esfuerza por captar o interceptar la sonoridad y no tanto el mensaje?” (p. 13-15).

Nancy (2007), a partir de esta serie de cuestionamientos nos invita a situarnos desde una perspectiva específica, la de la escucha, con el fin de transitar la pregunta de la experiencia en términos sonoros. Pero ¿qué es a todas éstas, el verbo escuchar? Aquí el autor aborda este sentido en términos anatómicos tanto como tensionales al resaltar la potencia que se posee en relación con el espacio sensible, afirmando que “escuchar es […] una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud” (p. 16).

Asimismo, Nancy (p. 17) resalta que esta dupla estética de entender y escuchar, “mantiene una relación particular con el sentido en la acepción intelectual o inteligible de la palabra”, haciendo hincapié en que este acto de “comprender” se distiende en un “entender decir”, y da pie a esta problematización entre este preciso acto de escuchar y, sobre todo, en esa “resonancia” fundamental que trae consigo lo dicho (p. 17).

Siguiendo a Nancy, éste se adentra en la pregunta por el espacio común al sentido y al sonido, llegando a la reflexión sobre el cuerpo sonoro no solo como remisor sino como como cuerpo que vibra, resaltando lo siguiente:

> Sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es sólo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí (p. 21-22).

Aquí, Nancy (p. 22-25) toma el sonar como categoría equivalente a nivel estético de otros sentidos como el sentir (“el sonar opera como el «alumbrar» o el «oler» en el sentido de liberar un olor, e incluso como el «palpar» del tacto (palpar, palpitar: pequeño movimiento rápido repetido)”) reforzando con ello la noción del sujeto como receptáculo sensible (“un sujeto se siente: es esa su propiedad y su definición”), pero a su vez, aborda el fenómeno, o más bien el estado de la escucha, en palabras de él, como estar “al acecho de un sujeto, aquello (él) que se identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí”, definiendo el sonido del

sentido a partir de su carácter remisivo y receptivo ("el sonido del sentido consiste en cómo éste se reenvía o cómo se envía o se dirige, y entonces, en cómo tiene sentido" (p. 22-25).

Pero el autor, hace una distinción entre el registro sonoro y el registro óptico, en donde no existe una reciprocidad entre el escuchar-ver; trayendo a colación lo dicho por Michelle Grangaud en su texto *'État civil'* (1999): "puedo oír lo que veo: un piano o el follaje movido por el viento. Pero nunca puedo ver lo que oigo. Entre la vista y el oído no hay reciprocidad" (p. 26), haciendo énfasis posteriormente a esa diferencia entre la presencia visual que permanece puesta en evidencia y la presencia sonora que llega, aludiendo además a que "muy pocas veces, como se hizo notar con frecuencia, los cuerpos animales, y el cuerpo humano en particular, están preparados para interrumpir a su antojo la llegada sonora" (p. 34-35).

Pero Nancy (2007) hace una importante aclaración relacionada al concepto de lugar sonoro. Aquí, el autor no toma este espacio como el entorno en donde el sujeto se hace escuchar, sino como un sujeto mismo en donde lo sonoro resuena en él. Esta distinción, es fundamental para comprender los modos de relación entre el sujeto que se hace escuchar y el lugar que resuena con lo sonoro proveniente del sujeto, y nos invita a pensar en las formas de interpelación que coexisten entre estos dos sujetos. Así, ¿qué nos dice el lugar sonoro cuando nos aproximamos a él a través de la resonancia? ¿Cómo y de dónde puede provenir este lugar sonoro? Y también ¿es el silencio un mutismo o más bien un sujeto susceptible a ser resonado?

Respecto de esto, Nancy (2007) hace una diferencia entre el sujeto resonante o "de la intención" y el sujeto de la escucha, siendo ambos, en palabras del autor:

> Mientras que el sujeto de la intención está siempre-ya dado, puesto en sí sobre su punto de vista, el sujeto de la escucha está siempre aún por venir, espaciado, atravesado y llamado por sí mismo, sonado por sí mismo. (pp. 20)

Pero con esto no establece una desemejanza entre el sujeto de la intención o el de la escucha, sino que invita a la posibilidad del sujeto como generador de lo sonoro, y como una caja de resonancia, y siendo esta última, "la «pura resonancia» no sólo como la condición, sino como la remisión misma y la apertura del sentido, como ultrasentido o

sentido que va más allá de la significación o la pasa por alto”, determinando además al sujeto “como aquello que, en el cuerpo, está o vibra a la escucha –o ante el eco– del ultrasentido” (p. 64).

Ahora, Nancy resalta también el significado de decir, señalando lo siguiente:

> Decir no siempre es o no es únicamente hablar, o bien hablar no solo es significar sino también, y siempre, dictar, dictare, esto es, dar al decir su tono –su estilo (su tonalidad, su color, su apariencia)– y a la vez, por ello o en ello, en esa operación o ese tenor del decir, recitarlo, recitárselo o dejarlo recitarse (tornarse sonoro, de-clamarse y ex-clamarse, citarse a sí mismo –ponerse en movimiento, llamarse, según el valor primero de la palabra, incitarse–, remitir a su propio eco y, al hacerlo, hacerse) (p. 34).

Esta distinción me lleva a una pregunta por las formas en las que este decir, o más bien, esa acción de “hacerse sonoro” se ejecuta en relación consigo mismo y con el otro. Más allá de las distinciones señaladas por Nancy, en donde vemos una clara preocupación por las formas de representación y esencia de la escucha en relación con el sujeto sonoro y las cualidades que lo consisten; es válida una aproximación a las formas en las que los límites de estas cualidades del sujeto sonoro –tanto de su devenir receptivo, como emisivo y resonante– pueden llegar a ser susceptibles a determina régimen de visibilidad.

2.4 A propósito del diseño sonoro

“Oh dulce milagro de nuestros ojos ciegos.”

– Godard.

La pregunta en torno al diseño sonoro y su presencia en el diseño es de especial interés en este punto. Revisando el texto de Aurelio Orta titulado Trazos poéticos sobre el diseño: Pensamiento y teoría (2012), encontramos un profundo análisis estético en torno a una

fotografía tomada por László Moholy-Nagy (1930) en donde podemos observar precisamente a Montparnasse (o una fracción curiosa de éste) visto desde el taller de Piet Mondrian. El autor nos lleva por un recorrido sensible partiendo del enfoque y altura mediante el cual el fotógrafo se permite a sí mismo y a nosotros, observadores, apreciar el universo estético que se despliega desde aquella ventana.

En esta foto, el movimiento recae mayoritariamente en una locomotora en marcha, sinónimo del progreso industrial que venía aconteciendo desde mediados de siglo XVIII; Orta, con gran agudeza transita por esta cualidad sensible, descansando en la potencia estética del material predominante de la escena: el hierro.

De igual modo, aborda el encuadre y los planos de la fotografía, aludiendo a otras cualidades estéticas a saber: el puente entre lo cerebral –el taller del artista como origen poético–, y lo funcional; la prosperidad, producto del progreso industrial apreciable, en su medida justa, a través de la ventana. Así, el autor nos adentra en ese arte industrial apreciable en esta fotografía que supone el principio lógico[7] del diseño tal y como lo conocemos. Hasta este punto, la presencia del diseño es clara en la medida de sus cualidades –todas presentes–, que se nos aparecen, son puestas en evidencia en esta fotografía, pero también invita a una preocupación por las formas no presentes a nivel material, por ese *resonar* en palabras de Nancy, de los sujetos presentes en la fotografía, en esa imagen como sujeto, y en nuestra sensibilidad –movida por ese carácter emancipatorio de las imágenes–, de ser interpelados por ese *resonar* presente, solo de manera tácita en esa imagen.

¿Dónde está el diseño sonoro? O más bien, ¿desde qué lugar vemos esta imagen cuando hablamos de diseño? Sin duda, Orta se aproxima desde el carácter sensible que los elementos, puestos en evidencia, sugieren de la imagen. Pero ¿y aquello que no vemos, bajo qué medida se nos es presentado? Podemos hacernos una idea a partir de esa desemejanza que abordamos con anterioridad entre la imagen visual-óptica, y la imagen sonora, o *lo sonoro*.

---

[7] Se expresa el carácter “lógico” aludiendo a la consciencia del pensamiento no lineal del diseño.

Ilustración 2-1

Montparnasse visto desde el taller de Mondrian (1930)

Nota: Adaptado de László Moholy-Nagy: El Arte de la Luz (p. 71), por L. Moholy-Naghy, 2010, La Fábrica Editorial.

Pero antes de adentrarnos en la pregunta por una definición de diseño sonoro, sus funciones y sus formas, partamos de su génesis, o al menos lo que parece, el inicio del término “Diseño sonoro”. El músico e investigador sonoro David Toop (2021) menciona al diseñador de sonido Walter Murch como primera persona en acuñar el término “diseño sonoro”. En el texto de Murch (1995), titulado ‘*Diseño sonoro: La sombra danzante’*, vemos una preocupación por la audición como primera aproximación estética con el mundo circundante. Frente a esta preocupación, el autor (1995, p. 239) apunta la transición

abrupta de un sentido[8] que en un primer momento ventral, reinaba por sobre el resto de los sentidos aún inutilizables; pero al nacer, vemos esa "ignición repentina y simultánea de los otros cuatro sentidos, y una intensa lucha por el trono que el sonido había reclamado como suyo solamente" (p. 239).

Es esta lucha, superada en palabras del autor (1995) por la visión que "alegremente se autodenomina Rey y asciende al trono como si hubiera estado vacante, esperándolo", marca el punto de partida, desde luego mediado por la actividad cultural desarrollada a lo largo de los años, de ese régimen de visibilidad que centra su atención en el sentido visual-óptico. Es por ello por lo que el autor, respecto de la audición, le confiere a ésta un lugar de "acompañamiento de lo que vemos", no con el fin de relegarlo a una posición menor, sino como punto de partida hacia una reflexión, sino una búsqueda por la reivindicación del sentido de la audición y, por ende, del universo de los sonidos.

2.5 El diseño sonoro en el cine

Es de suponer que el origen del diseño sonoro está estrechamente relacionado al cine. Respecto de ello, partimos entonces de la mano de Murch (1995) por una primera concepción del sonido en relación con la imagen, específicamente en este campo. Aquí, podemos apreciar ese juego complementario que resulta de la producción cinematográfica y que mantiene una relación, hasta cierto punto asimétrica, mediada por la prelación característica de la imagen cinematográfica por antonomasia. Así, entendemos esa consideración respecto de "cuanto mejor el sonido, mejor es la imagen", permitiéndonos asimilar un nuevo tipo de imagen; mezcla aparentemente monstruosa entre la imagen visual-óptica y el sonido, entre lo evidente/ostensivo y lo oculto/siniestro; que se presenta ante nosotros como un híbrido que resuena y se expone, a partir de esa diferencia que le es conferida al poseer como medio de aproximación, la audiovisión.

Pero ¿cuál es esa medida justa entre la imagen y el sonido? Murch (1995) se pregunta si el sonido gana más al "renunciar a su corona que al mantenerla"; nos vemos entonces en

---

[8] A lo largo del texto, Murch (1995, p. 239) no hace una distinción entre el Sonido y Audición, refiriéndose a Sound como la reina de los demás sentidos: "*All during the second half of pregnancy Sound reigns as a solitary Queen of the Senses*", pese a que en algunos momentos habla de audición en términos propios: *"So we all begin as hearing beings"* (p. 239).

un juego de relaciones que conforman la dialéctica de la imagen-sonido, imagen sonora; pero siempre comprendiendo al sonido como categoría determinante en esa aproximación fenoménica, recordando aquella precisión que realiza Toop (2021, p. 15) de que “se pueden cerrar los ojos pero no los oídos” (p. 15). El sonido es inmanente en el tiempo, y posee sus cualidades en su propio orden (timbre, tono, altura, etc.), pero recordemos que siempre estamos a la escucha, determinados por esa interacción que el sonido como material emitido, o como sujeto en sí mismo, establece con el sujeto receptivo, en donde reverbera.

Esta interacción entre sonido e imagen en el terreno cinematográfico estuvo determinada según Murch (1995) en aspectos técnicos debido a la falta de conocimiento y posibilidades en materia de edición de sonido, por lo que todo debía ser grabado al mismo tiempo haciendo que el sonido, para su realización, conllevase un mayor trabajo que el de la imagen. Sin duda esto no implicaba necesariamente una complicación logística en el set; Douglas Gomery (1995, p. 10) apunta que “la llegada del sonido [a Hollywood] demostró ser un cambio industrial ordenado” (p. 10).

Este proceso es descrito por Gomery (1995) en tres etapas fundamentales, tomando como base un enfoque económico, a saber: invención, innovación y difusión. Aquí, podemos observar una primera apuesta por el recurso de la sonorización, más allá de sus formas más elementales[9], que supuso un cambio sustancial hacia finales de los veinte y principios de 1930. Si bien el autor resalta que esta transformación no comenzó en Hollywood, vemos una proliferación, séase culmen de la producción sonora en el cine en este terreno. Es de resaltar el intento realizado a nivel científico y técnico (Gomery destaca por ejemplo a Thomas Alva Edison) de, “unir, por medios mecánicos, la tecnología del fonógrafo a la película muda” (p. 11), en esta primera fase de invención, obteniendo resultados infructuosos hasta la invención, por parte de la AT&T y la RCA del denominado “*sound-on-disc*”, siendo éste, producto de la AT&T.

[9] Recordemos que generalmente el cine mudo mantenía un acompañamiento con música de fondo que era ejecutada en vivo junto a la pantalla

De este invento, historia aparte resultó, por intervención de la Warner Bros, el desarrollo del sistema *Vitaphone*, patentado por la Western Electric. Este sistema tuvo su debut, según lo acotado por Gomery (1995), con el estreno de la película '*Don Juan'* (1926); sistema que sufrió cambios significativos a través de hibridaciones en donde se incluían secuencias sonoras[10] hasta llegar a su forma final, permaneciendo amarrados a este sistema por varias décadas, principalmente por cuestiones económicas más que por la avidez de innovación[11].

Walter Murch (1995) aborda esta época dorada del cine sonoro de Hollywood en las primeras páginas de su ensayo. Aquí nos vemos en un primer momento, frente a lo que en la esta época representaba el culmen de la exigencia por el sonido. Así, nos damos cuenta de la potestad que el director de sonido Gordon Sawyer –*The Man Behind The Window*– poseía a la hora de determinar las decisiones de las películas en términos sonoros:

> En el brillante suelo iluminado, Eddie Cantor y las Chicas Goldwyn, cantantes y bailarinas, habían vivido aterrados por el distinguido Hombre Detrás de la Ventana. Y no solo los actores; músicos, camarógrafos, director, productor, incluso el propio Goldwyn, nadie podía contradecirlo cuando el Sr. Sawyer, insatisfecho con la calidad del sonido que estaba obteniendo, se inclinaba hacia su micrófono y pronunciaba con desdén, pero de manera irrevocable, la palabra '¡Corte!'. En lo que a Richard respectaba, todo había ido en declive desde entonces. Su padre, Clem Portman, había sido jefe del departamento de sonido en los estudios rivales RKO, justo a la vuelta de la esquina de Goldwyn, y había ayudado a crear el sonido de películas como King Kong, Gunga Din y Citizen Kane. Richard había seguido los pasos pioneros de su padre y se había convertido en un mezclador, uno de los mejores de la industria. Ese día de 1972 estábamos en camino de terminar la banda sonora de The Godfather (p. 237).

---

[10] La primera película presentada con estos procesos fue '*The Jazz Singer*' (1927) con Al Jolson.
[11] Es de acotar con base en lo descrito por Gomery (1995) que el sistema *Vitaphone* tuvo sus iguales competidores posterior a su concepción tales como *Bell-o-tone*, *Photophone*, *Fantasound*, entre otros.

En este momento de la historia, el desarrollo en materia de diseño sonoro tenía una evolución lenta. Murch (1995) apunta que los procesos de producción de sonido empleados para la película de ‘*The Godfather’*, fueron los mismos utilizados para la película de ‘*Gone With the Wind’*, “realizada treinta y tres años antes” (p. 238). Pero más allá de estos avances que llegaron posteriormente, Murch hace una precisión importante y es esa “relación simbiótica entre las técnicas que usamos para representar el mundo y la visión que intentamos representar a través de esas técnicas” y es esa susceptibilidad que existe en esa técnica y esa visión a las variaciones existentes la una respecto de la otra (p. 240).

El autor (1995) subraya entonces esa manera en la que eran tomados los sonidos; en palabras del autor “los sonidos humildes, siempre habían sido considerados el acompañamiento inevitable (y por lo tanto, mayormente ignorado) de las imágenes, atados como una sombra insustancial y sumisa al objeto que los “causaba”.” (p. 240-241)

Desde luego, tal y como nos dice Murch (1995), al surgir la posibilidad de capturar de forma técnica un elemento de naturaleza inmanente como lo es el sonido, supuso una revolución que lo dotó de autonomía al concederle un espacio donde habitar. Este avance técnico, “levantó la sombra del objeto, dejándolo en pie por sí solo y dándole una autonomía milagrosa y a veces aterradora” (p. 246) y permitió esa exploración por la grabación sonora hasta el punto en que era posible, gracias a los medios desarrollados, poder experimentar la imagen cinematográfica con sus respectivos diálogos y sonidos de ambiente, abriendo una nueva dimensión para el espectador.

Esta nueva posibilidad sufrió un cambio creativo cuando surgió la necesidad de llevar a la dimensión sonora las animaciones. Murch (1995, p. 243) habla respecto de esto, como ese “sonido de una realidad transpuesta a otra” (p. 243), ese sonido fuera de contexto que representaba una dificultad en la percepción del espectador. Aquí Murch nos menciona el ejemplo más famoso con la “pequeña voz en *falsetto* que Walt Disney mismo le dio a Mickey Mouse” (p. 243). Con el pasar del tiempo, estos avances técnicos en torno a la grabación sonora vieron su primer pico de maestría con la llegada de la grabación en cinta magnética (utilizada inclusive hoy día).

Murch resuelve esta suerte de rompecabezas en torno a la historia del diseño sonoro, en un punto de convergencia que, para muchos representa el punto de partida para todo lo que vino después: la experimentación sonora. Desde aquí, podemos ver diversos referentes notables, siendo algunos como Pierre Schaeffer, Edgar Varèse o John Cage, hasta posteriores ya mencionados en esta investigación como Michel Chion e inclusive el mismísimo Walter Murch y David Toop, por mencionar algunos.

Estos referentes primarios de la experimentación sonora permitieron consolidad un universo sonoro que hasta entonces había echado sus raíces hacia la lógica funcional de los objetos y las formas, despertando un interés por los límites de la expresión sonora no solo en campos como la música, sino también en un nuevo modo de hacer cine, ya no solamente desde lo funcional, sino además desde un terreno experimental.

2.6 Hacia una definición sobre diseño sonoro

Bajo la premisa de que “toda imagen es producto de una manipulación” (Didi-Huberman, 2010) abordada anteriormente, se hace imposible desligar la producción de imágenes, así como la misma práctica de diseño[12] de la producción de sentido. Para abordar una definición de diseño sonoro, es de resaltar la investigación realizada por Rosa Judith Chalkho (2014), titulada ‘*Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales*’ con el fin de adentrarnos a su concepto y su participación en los procesos de producción de sentido.

En esta investigación, se destaca la distinción inicial que realiza la autora (2014, p. 135), entre música, arte y diseño sonoro, señalando que “el diseño sonoro es un dominio en vías de construcción y su delimitación disciplinar es aún difusa” (p. 135), ante lo cual vale la pena preguntarse si es necesaria esta delimitación y más en estos tiempos en donde se busca “romper” con esas fronteras existentes en el diseño y que son propias de estas delimitaciones.

---

[12] Esta producción de imágenes sean tanto imágenes del arte, como imágenes del diseño y sea cual sea el tipo de imagen entendiendo su naturaleza emancipada, así como con los objetos y su Logos (Buchanan, 1985, p. 8-13), nos sitúa en una realidad construida a partir de este universo de imágenes técnicas, de la cual somos partícipes.

Esto, según la autora (2014, p. 135) se debe a una “disgregación” disciplinar vista a partir de una efectuación de prácticas denominadas de diseño sonoro, repartidas en áreas del conocimiento distintas (música, ingeniería acústica, etc.) (p. 135), haciendo alusión también a lo expresado por Chion (1992) respecto de lo “diverso y reciente” que es el gremio de los diseñadores de sonido, y en donde además propone que “se insista en los recursos creadores, muy desconocidos, que el campo del sonido ofrece al cine, más allá de la música y de la simple grabación fiel del sonido del rodaje.” (p. 374 de El cine y sus oficios.)

Así pues, Chalkho (2014, p. 135), con base en las lógicas constitutivas de las ramas del diseño, afirma que “la constitución del diseño sonoro se delinea cuando comporta modos, operativos y procesos de racionalización de lo proyectual heredados de un modus operandi de la cultura industrializada moderna en relación dialógica con las industrias de lo cultural” (p. 135).

Chalkho (2014) cita a Michel Chion (1992, p. 371) quien establece que el término “diseñador sonoro” comprende un conjunto de actividades diversas relacionadas con la aparición en el cine de un sonido técnicamente más complejo (p. 371) para posteriormente pensar el concepto de diseño sonoro primeramente como categoría y dentro de ese nivel, pensarlo como disciplina “dentro de la cual se ejerce el diseño con sonidos recortado como tema central de la tesis” que ella propone, agregando además que “si existen prácticas en las cuales se diseña con sonidos, entonces existe aunque sea en forma incipiente la disciplinariedad del diseño sonoro.” (p. 136)

La autora entonces plantea una reflexión que considero va a tono con los interrogantes suscitados en esta investigación en torno a esta definición de diseño sonoro; resaltando la autora lo siguiente:

> [La reflexión sobre] la construcción del diseño sonoro surgirá de ejercitar dialécticamente su relación con la música, de repensar desde otro lugar (el sonoro) la dialéctica arte-diseño, sin buscar en esta dicotomía una resultante positiva

> superadora, sino nuevas problemáticas o preguntas que contribuyan al esclarecimiento teórico de la delimitación disciplinar de las categorías. (p. 136)

Esa invitación a repensar esa dialéctica arte-diseño, desde el terreno de lo sonoro se hace urgente en relación con el cómo pensar el diseño desde lo sonoro, y aunque el objetivo no es redefinir el concepto de diseño sonoro, es importante reflexionar sobre su potencia en terrenos puntuales como el de la reconstrucción de memoria. Así, en ese acto de repensar el diseño desde lo sonoro, pueda haber luces al respecto sin dejar de lado la invitación dialéctica de que la autora nos hace con relación al arte y el diseño.

De ese modo, la autora (2014) aborda en primer lugar la distinción entre dos categorías fundamentales para su investigación: el campo del arte y el campo del diseño. Para esto, inicia con la concepción de la música en el arte y los cambios sufridos por la mercantilización de ésta, transitando del terreno del arte al campo del entretenimiento con la denominada “música enlatada”. Esta separación del mundo del arte es abordada desde la perspectiva de Arthur C. Danto (2004, p. 27), quien afirma que el objeto o artefacto “se dice obra de arte cuando así se considera desde el marco institucional del mundo del arte” (p. 27), poniendo en cuestionamiento la pregunta fundamental de lo que es el arte.

Este cuestionamiento lo hace desde la postura de Pierre Bordieu (1995), quien hace una reflexión hacia esa “definición legítima del arte” en cuanto a esta definición; así la discusión en torno a la categorización de la música está sujeta al abordaje que se le dé. Para el primer caso, la autora señala aquellas lógicas de consumo por un lado abrazando “la repetición de las fórmulas probables (como garantía de que lo conocido funciona)” y por el otro “la innovación (para aportar aire fresco a las producciones mil veces recicladas” (p. 137). En el segundo caso, la autora se aproxima a un abordaje socioeconómico ligando la definición de música a cuestiones discográficas y de consumo masivo, esta manera de categorizar a la música deja por fuera a aquella música denominada experimental que sí entra dentro del campo del arte, pero no llamándola “música” sino “arte sonoro”.

A raíz de esto, ¿qué es lo que se puede producir por el diseño sonoro y cómo pensar el sonido más allá de sus usos tradicionales en el diseño sonoro? Con esa invitación de la autora a repensar la dialéctica arte-diseño desde otro lugar (el sonoro), también se hace urgente repensar al mismo diseño desde ese lugar sonoro, llevando a preguntarnos desde

qué lugares se piensa cuando hablamos de diseño, y si en esos lugares está presente el sonido, y además, de qué manera está presente y también qué impacto tiene esa presencia en el proceso de diseño.

De esta manera, la relación primaria de la autora va ligada a los medios de producción musicales similares a cualquier modelo industrial, considerando las producciones “de la llamada “música envasada” como producciones con una operatoria equiparable a la del deseo” (p. 138).

Aquí, podemos observar que el diseño no se considera a sí mismo arte, y de igual modo, la música industrializada tampoco se considera arte, compartiendo un núcleo categórico similar. Ahora, el abordaje que hace la autora respecto de la música y su misma categorización entre el mundo del arte y el entretenimiento no es ajena a esta investigación; sin embargo, no será discutida al detalle.

Si bien la autora realiza esa diferenciación entre la manera en que un consumidor de arte percibe dos obras de distintos estilos y épocas no es la misma que la manera en la que un oyente de Beethoven percibe un género distinto[13]; el objeto de esta diferencia importante, la percepción de los consumidores en torno a la música y el arte, y específicamente la música aún respecto de otro producto de diseño –entendiendo primordialmente la producción discográfica como proceso de producción de diseño–, pone en tensión el lugar de la música cuyos lindes operan bajo lógicas particulares de sentido.

De esta manera, esta posición en la cual se encuentra la “música industrializada”, cuyos consumidores perciben de un modo distinto a cualquier otro producto de diseño, a la vez que la misma producción artística, responde según la autora al concepto de *illusio* propuesto por Pierre Bordieu, cuya ejemplificación se ve también en los programas de

[13] Aquí, la autora resalta a modo de ejemplo el texto de Diego Fisherman titulado *‘El efecto Beethoven’*, en donde se hace un abordaje respecto del fenómeno de la cumbia villera en los fanáticos de este género. Del mismo modo, podemos también recalcar lo que el mismo Adorno consideraba respecto del Jazz como música basura.

telerrealidad de audiciones musicales. Aquí, la autora (2014) establece que el sistema figura como posibilitador de seños; esta metodología que impone el sistema es donde la audiencia se apasiona gracias a la oportunidad que el sistema otorga al participante de convertirse en “artista”, pudiendo trasladar esta misma lógica a otros campos como los programas de donación para discapacidad bien sea el caso de Teletón, o bien en programas de pruebas de desafío, o en su defecto, en lógicas de producción sin ningún fin específico de competición como en el caso de las producciones para la memoria del conflicto armado, en donde el “premio” o “posibilidad” se traduce en la justicia que las víctimas merecen a partir de sus experiencias testimoniales de vida, las cuales nos presentan con el fin de tomar posición frente al acontecimiento.

En palabras de la autora (2014, p. 139), el sistema “aparece como un medio inevitable para lograr fines y a pesar de desnudar sus métodos no se visualiza que en realidad es la industria la que fabrica las ilusiones y no solamente las hace posibles” (p. 139). De este modo, subraya las categorías de música y arte sonoro a partir de su misma condición de ser dos categorías aún en vías de construcción en cuanto a su definición.

Si bien, con el surgimiento de la industria musical y discográfica, se percibe cierto conflicto en cuanto a que este surgimiento, al parecer, y según lo explorado por la autora, supuso el inicio de esa categorización entre música denominada “arte”, y la música que gracias a este surgimiento, es denominada “entretenimiento”; este conflicto se presenta en la medida en que puede entenderse como negativo que la música popular no sea considerada arte y por ende sea vista como un resultado industrializado del arte, fenómeno *kitsch* o simplemente relegado a las lógicas industriales de masificación más que del terreno creativo y artístico.

Otra duda que surge gira en torno a qué riesgo ha supuesto esta democratización del arte o la música en tanto que los intereses económicos son el foco y fin fundamental de la industria discográfica. Si bien existen posturas encontradas tal y como lo señala Chalkho en el caso por ejemplo de Adorno y Horkheimer en su visión catastrofista del apoderamiento del arte y su aura a manos del sistema capitalista, en contrapunto con la defensa de esta democratización del arte por parte de Brecht “en tanto la reproducción es la posibilidad del acceso igualitario a los bienes de la cultura” (p. 144); es más el hecho de

cuestionarse en qué escenarios esta democratización ha sido instrumentalizada al servicio del sistema y en qué escenarios hace posible este acceso igualitario cultural.

Esta distinción, es uno de los puntos a evaluar en cuanto a la participación del arte en el desarrollo cultural cuando éste es producido por la industria (no-arte, estetización de la política, etc.), y cuando se configura para permitir pensar este desarrollo cultural. Para centrarnos en el concepto de diseño sonoro, me apoyo en la primera definición de Chalkho desarrollada en su investigación:

> El diseño sonoro reúne a todos aquellos productos y sistemas de circulación en los que el sonido (incluida la música) portan primordialmente una función y esta función es de tipo comunicacional y produce necesariamente significados; y además, tiene el potencial de semantizar situaciones (imágenes, escenas de una película, etc.) Son productos de diseño sonoro, por ejemplo, la música publicitaria, la banda sonora para una película, el sonido del timbre de voz de un personaje de un filme, los sonidos de los botones virtuales de un sitio en internet, la sonorización ambiental de un espacio público (un centro comercial, un bar, etc), o la llamada “música funcional”, la cortina de entrada de un programa de TV, o los sonidos y músicas de un juego de video entre otros ejemplos. (p. 146)

El diseño sonoro proviene de la música. La autora establece que determinadas prácticas musicales son portadoras y transmisoras de sentidos “extra-musicales”, basándose en las significaciones que la cultura ha impreso o dotado a partir de la misma producción de imágenes que se ven reforzadas por estos absolutos. Es un caso de ejemplo, lo señalado por Leonard Bernstein en su serie ‘*Young People’s Concerts’* en el capítulo de *‘What does music mean?*’ respecto de la obra Guillermo Tell de Gioachino Rossini, y el uso que se le ha dado en el cine y las audiovisuales para constituir la imagen sonora del vaquero en general tanto en el radio, como en el cine y la televisión; todo esto sabiendo que la ópera fuese estrenada en 1829, más de cien años antes de la primera aparición en la radio de ‘*The Lone Ranger’*.

Esta significación del caso puntual de la música (o al menos de ciertas piezas musicales) es dotada por el mismo diseño sonoro con el fin de generar el sentido que se busca lograr en un escenario específico como por ejemplo el cine, pero también según la autora (2014), estos sonidos resultan “re-significados por el todo (por las imágenes y el relato en los formatos audiovisuales)” (p. 147); si bien podemos constatar que la misma producción sonora ha aprovechado el recurso del archivo para poder generar nuevas producciones a partir de la resignificación de sonidos (desde la práctica del montaje, por ejemplo, o en el desarrollo de esqueumorfismos), esta recepción inequívoca de sentido por parte del oyente, permite dialogar sobre las posibilidades que estos sonidos tienen en el desarrollo de producciones de diseño sonoro.

Estos procesos de “semiosis social” como los señala la autora, son los que periten diferenciar estas percepciones del oyente respecto de la obra musical en sí misma, logrando una exploración y reflexión sobre la potencia que tiene la música en la producción de sentido, permitiendo el surgimiento de campos de exploración como el de la música funcional cuyo objetivo es la musicalización de imágenes según lo que el director quiere lograr. Así, en el diseño sonoro los sonidos se vuelven “objetos” dentro del proceso o composición proyectual; o simplemente sirven de materiales para el proceso de diseño.

2.7 A propósito del cine documental

A la hora de hablar del documental y sus orígenes, es necesario asimilarlo como punto seminal de lo que vendría siendo después el cine tal y como lo conocemos. Si bien el cine documental como género cinematográfico alcanzó su exploración y posterior perfeccionamiento, ya bien entrado el siglo XX, es de recordar que los primeros experimentos de producir imágenes en movimiento fueron desarrollados por los hermanos Lumière. Como lo señala Carlos Mendoza (2023, p. 50), los primeros registros propiamente de cine documental podemos encontrarlos en las pruebas realizadas por los hermanos Lumière “en particular la de la llegada del tren a la estación de la Ciotat, realizada en 1895 y exhibida en 1896” (p. 50-51).

Aquí podemos evidenciar un interés particular por captar bajo las lógicas de una nueva dimensión -la de la imagen en movimiento-, la cotidianidad de la sociedad época;

prestando especial interés a la filmación de “escenas relativamente breves que mostraban momentos de la vida de la aristocracia y los gobernantes europeos, que más tarde eran exhibidas al público y se convertirían en una suerte de revista fílmica internacional “(p. 51).

Gracias a que este origen del cine evidencia una necesidad investigativa por captar la imagen de la cotidianidad desde muy temprano, es que podemos plantearnos un interés crítico desde un principio. Godard (1998) señala que “El cine se hizo, en un principio, para pensar. Esto pronto se olvidaría”, trayendo a colación la intención reflexiva que el cine, así como la imagen en movimiento tuvieron desde un principio. Este deterioro que sufrió el cine es comprendido por Godard (1988) a partir de la explotación que sufre el cine a manos de Estados Unidos; expresando que éste “es una industria. Y si la Primera Guerra Mundial le permitió al cine estadounidense arruinar al cine francés, con el advenimiento de la televisión, la Segunda Guerra Mundial le permitió financiar, es decir, arruinar, el cine europeo” (1988).

Esta maximización del cine como dispositivo productor de realidades, muy afín a lo expresado por Bazin (1963) con anterioridad respecto de que “el cine sustituye nuestra mirada por un mundo acorde a nuestros deseos”, le otorga al cine documental, ya definido como género cinematográfico en sí mismo tiempo después, la cualidad de transmitir lo que el velo del cine de ficción oculta y distorsiona, o al menos no como se le parece sino desde la perspectiva del desenmascaramiento[14].

Pese a esta explotación comercial del cine por parte de Estados Unidos, el interés por la producción documental resistió con casi tanta potencia como lo hizo el cine de ficción. Frente a esto, por nombrar algunos ejemplos tales como ‘Aniversario de la Revolución’ (1918), y ‘Cine ojo’ (1920), ambos del director Dziga Vertov[15]; así como producciones más

[14] Esta postura de distanciamiento del cine documental con respecto al cine de ficción va en juego con lo expresado por Godard (1989) respecto de que “en el fondo el cine no forma parte de la industria de las comunicaciones ni de la del espectáculo, sino de la industria de los cosméticos, de la industria de las máscaras. Que no es en sí misma sino una pequeña sucursal de la de la mentira.”
[15] A propósito de sus contribuciones en el campo del documental, también fue el precursor y principal exponente de lo que después fue conocido como el ‘Cinéma Vérité’ o Cine de Realidad.

instrumentalizadas como '*El Triunfo de la Voluntad'* (1935) de Leni Riefenstahl, y los ejercicios fílmicos falangistas realizados en España hacia la primera mitad del siglo XX, como el caso de la entrevista realizada por Paramount a José Antonio en 1935 y de la cual Vicente Sánchez-Biosca (2006) realiza un análisis riguroso al respecto; demuestran un interés particular en torno a este tipo deb producciones de carácter social, que como lo describe Mendoza (2023, p. 56), es "una corriente que, tanto en Europa como en el resto del mundo, estará asociado a visiones emancipatorias y tendrá en el propio fascismo y sus derivas a una antagonista permanente" (2023, p. 56).

Respecto del cine documental, podemos encontrar en el continente americano sus inicios desde la misma llegada del cinematógrafo a Estados Unidos, Argentina y Brasil (Mendoza, 2023). Bajo esta misma premisa de interés documental por registrar imágenes en movimiento, con la llegada del cinematógrafo a México, Carlos Mendoza (2023, p. 51) resalta sus primeros usos en torno al registro de actividades y hechos presidenciales; aquí el autor hace hincapié como evento relevante para lo que vino a ser el documental social a nivel universal, el registro de la caída del gobierno del presidente Porfirio Díaz (2023, p. 51). Si bien este surgimiento es temprano en el continente americano, el autor (2023, p. 53) señala un desarrollo "escaso" en esa primera mitad del siglo XX, limitándose a mencionar algunos ejemplos de producciones ocurridas en este continente (p. 53).

En relación con la llegada del sonido al cine documental, este acontecimiento no sucede de forma temprana debido a las complicaciones en torno a los primeros sistemas de grabación sonora de los cuales discutimos anteriormente. Con respecto a este aspecto, Mendoza (2023, p. 57-58) apunta lo siguiente:

> La creciente Gama de posibilidades expresivas que el cine actuado encontró y desarrolló con rapidez en relación al sonido fue, en cambio, mucho menos enriquecedora para el documental, puesto que el aparataje necesario para grabar el sonido, prácticamente se limitaba a los estudios por ser excesivamente voluminoso y pesado, dos características que impidieron durante años avanzar a los documentalistas en el terreno de los recursos auditivos, dejándolos atados al empleo de la voz de un narrador y de música generalmente grabada con otros fines (p. 57).

Pese a que estas dificultades técnicas impedían lograr en un primer inicio el registro de sonido directo[16], permitió a su vez el uso de la voz en off como mecanismo para sonorizar la producción documental[17], reforzando el carácter de complemento entre la imagen y el sonido, en este caso el registro sonoro de la palabra hablada.

Si bien la llegada del sonido supuso un avance técnico en lo que después vino a ser la imagen audiovisual, Mendoza (2023) resalta este avance como una limitación primaria, al subordinar mediante “el empleo del comentario fuera de cuadro y fondos musicales” a la imagen convirtiéndola “en un simple recurso de ilustración subordinado a la palabra” (p. 58), convirtiendo al documental, en palabras del autor[18], en “una modalidad fílmica presa de una fórmula monótona, de escaso atractivo, menospreciada en el ámbito del cine industrial” (p. 58).

2.8 Relaciones entre el cine documental y el cine de ficción

El cine documental queda relegado al margen de lo que el cine actuado, productor de mercancía audiovisual, supone para el consumo de masas. Es de resaltar el beneficio que supone cualquier avance técnico y creativo que sufre el cine actuado para el cine documental, pero también es importante preguntarse por los límites hasta los cuales pueden llegar estos aparentes beneficios, en relación con documental social. Frente a esto,

[16] Este recurso no fue posible en un nivel global sino hasta la segunda mitad del siglo XX, teniendo en cuenta ejemplos primarios como lo señalado por (Mendoza, 2023) respecto del documental *Entusiasmo, sinfonía del Donbass* (1931) de Dziga Vertov.

[17] De este modo, se podía permitir un mayor grado de reflexión en el elemento discursivo del documental al ser grabado posteriormente; con el pasar del tiempo y lo que el avance técnico en materia de grabación sonora en el cine supuso, es un recurso que hoy día sigue estando presente en la producción documental y en el cine actuado, teniendo además esa herencia de aquel cine mudo primario en donde los diálogos escritos llenaban ese intersticio que la voz no ocupaba aún.

[18] Esta relación, como hemos mencionado con anterioridad, no está exenta de ser vista como el resultado de la interacción entre dispositivos de control, séanse éstos la imagen cinematográfica y el sonido respectivamente, ya que siempre pareciese estar presente la medida justa de ambos tipos de imagen en la producción de imágenes audiovisuales; no siendo indiferente esta relación frente a autores que, por un lado o el otro, toman esta asimetría a favor del uno u otro sentido. (véase Murch, en *Projections 4,* 1995, p. 237- 251, y Mendoza, 2023, p. 58).

no es un secreto esta relación que existe entre estos dos modos cinematográficos y la manera en la que el uno –entiéndase el cine actuado o cine de ficción– absorbe e instrumentaliza las lógicas del cine documental, ocasionando que la línea entre lo real y la ficción sea indistinguible en esta práctica.

La herencia de atestiguamiento y evidencia relegada por la fotografía a la producción de imágenes en movimiento funcionó para poder trazar puntos de vista sobre acontecimientos sociales en específico en el caso del documental, y para fomentar a través de la producción de evidencias el establecimiento de un régimen de visibilidad específico. Frente a esto último, es de resaltar toda la producción cinematográfica fascista acontecida por medio del régimen Nacionalsocialista en la segunda guerra mundial, y a directores como Walter Ruttmann con producciones como *'Deutsche Panzer'* (1940) o a la antes mencionada Leni Riefenstahl en las producciones políticas que coadyuvaron a la instauración de la imagen de Hitler en Europa en la primera mitad del siglo XX.

A propósito de esta producción de realidad que tuvo un impacto significativo en la conducta de las masas, sus creencias y percepciones durante este periodo[19], es importante preguntarnos por las intenciones detrás de esta producción audiovisual frente a la cual nos basta con hacer una radiografía tanto de las producciones fascistas como del cine de reeducación a manos de los Estados Unidos posterior a la segunda guerra mundial. No por nada Paul Virilio (1989) señala lo siguiente:

> El Lebensraum Nazi fue menos el cumplimiento de los grandes planes políticos de Bismarck –aunque estos formaron la sustancia de los discursos de Hitler– que la transformación de Europa en una pantalla de cine para un pueblo "de repente horrorizado por lo cotidiano, lo ordinario, y fascinado por lo inusual (Leni Riefenstahl)" (p. 68).

[19] Respecto de esto, el autor Siegfried Kracauer (1985, p. 13) establece que "Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos" dando dos razones de peso relacionadas a tal afirmación, siendo la primera que "las películas nunca son el resultado de una obra individual", haciendo énfasis en la maquinaria creativa detrás de una producción audiovisual, y segundo, que "las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima" enfocándose en la capacidad de satisfacción colectiva que pretende suplir la producción audiovisual (p. 13).

De este modo, este carácter *conscientizante* por lo general colmado de componentes probatorios tales como registros de archivo, presente en las producciones de reeducación, de especial interés para realizadores como Farocki tal y como abordamos previamente, nos permite adentrarnos a esa percepción de la imagen como dispositivo de control para poder determinar una realidad al servicio particular de una nación.

Respecto de esto, Virilio (1989) reflexiona sobre esta “industrialización de la mirada” que supuso la producción de imágenes audiovisuales y que, de manera subrepticia logró dominar psicológicamente a una sociedad colapsada por las guerras y la creciente rapidez de la imagen. Aquí, Virilio (1989) hace hincapié en tal recurso como herramienta propagandística al servicio de un régimen ante todo, cultural en donde el cine sirvió de receptáculo y posterior difusión de absolutamente todas las prácticas de diseño acontecidas en la Segunda Guerra Mundial al servicio de la Alemania Nazi.

Este interés estético superó todos los campos del diseño bajo la premisa expresada por Mussolini: “la propaganda es mi mejor arma” (1989, p. 67). Ejemplos de ello se encuentran las labores arquitectónicas presentes en los campos de concentración como bien retrata Resnais en su cortometraje *‘Noche y Niebla’* (1955), como también la arquitectura desarrollada por Albert Speer en la búsqueda por la construcción de la imagen absoluta del régimen, quien además alcanzó un grado tal de terror e iconoclastia con el diseño de la bien conocida trompeta de Jericó[20]. Este interés alemán por establecer un estándar perceptivo en la población europea de aquel entonces no fue ajeno tampoco a los aliados, para quienes la Segunda Guerra mundial modificó la forma de hacer cine documental en Estados Unidos, tal y como lo expresa Mendoza (2023) en lo siguiente:

> El documental de inspiración griersoniana que se producía en América, no obstante, fue rápidamente desplazado por las exigencias fílmicas que trajo la Segunda Guerra Mundial, que dio un vuelco a la industria cinematográfica

[20] Dispositivo sonoro instalado en los aviones de guerra Stuka ideado para concebir la antesala sonora de lo que vendría siendo posteriormente un bombardeo, a partir de su característico sonido.

> estadounidense, que detuvo su producción comercial para ser convertida en maquinaria propagandística al servicio de la persuasión, es decir, para conquistar las mentes y corazones de los estadounidenses contra el fascismo, con el que algunas corporaciones de esa nación colaboraban gustosas más de lo que era conveniente al sistema (2023, p. 65).

Este desplazamiento mencionado por Mendoza (2023, p. 65) no fue gratuito a la hora de establecer un régimen estético basado en el recurso del material de archivo como eje articulador en la producción de lo real a través de la construcción de imágenes audiovisuales. Este recurso, que más tarde sería objeto de estudio por parte de autores como Farocki (2010) empezaría a diluir los límites éticos entre la construcción de memoria y en la construcción de un régimen de visibilidad mediante la revictimización y la violencia simbólica como constatamos anteriormente en cintas como *Verboten!* (1959).

Esta “estética de la evidencia” como la nombra Mendoza (2023) la cual alcanzó su punto más alto en los metrajes captados en los campos de concentración por las tropas aliadas, fue la base para la concepción de una nueva dimensión de la imagen cinematográfica, que a partir de estos elementos justificantes, tuvo vía libre en la producción de “discursos dirigidos a exhibir pruebas irrefutables de la crueldad de El Otro” (2023, p. 66).

Esta instrumentalización del material de archivo, como parte constante para la justificación probatoria que el documental como producción de lo real implica, traza el punto de partida para la producción de un sentido que se despoja de su identidad de ficción para diseñar una realidad sustentada a partir de este tipo de recursos de material de archivo. La pretensión por determinar lo real a partir de su misma producción, tiene su raíz en esa misma representación de lo real mediada por la logística perceptiva en torno a la construcción de un régimen de la mirada, cuyo elemento fundamental –a saber, el montaje– permitirá después una producción documental con los elementos ficcionales justos (y viceversa) para definir qué es lo real.

Para poder problematizar sobre esta concepción del documental como elemento de producción de lo real, es necesario adentrarnos un poco al fenómeno del documental como recurso metodológico en ese proceso de producción de lo real. Si bien el objetivo a tratar es éste, Arias (2010) resalta la complejidad que el cine latinoamericano encierra a la hora

de abordar sus múltiples formas[21]. Frente a ello, el autor resalta el “complejo territorio” que supone el documental latinoamericano, en donde “convive una multiplicidad de estilos y lenguajes” (p. 49), reflexionando un aspecto importante en torno a la simbiosis existente entre el espectador y la producción documental, señalando que “hoy, este territorio ya no preexiste a sus particulares habitantes, sino que son éstos los que, desde sus diversas perspectivas, reformulan permanentemente los límites del espacio habitado, el cual aún, quizás por costumbre, llamamos «documental»” (p. 49).

Arias (2010), realiza una aclaración fundamental respecto de la concepción del documental. Así, el autor (2010, p. 50) parte de que, pese a la ambigüedad en la que se encuentra inmersa la definición y formas del cine documental, existe una claridad generalizada en que éste –el documental–, “es lo otro con respecto a la ficción, al llamado cine argumental” (p. 50) constatando la esencia propia del documental al definirse en términos de la ficción, pese a que ésta fuese sucedánea del primero, al menos en sus orígenes.

Arias (2010) es claro al convenir en esa naturaleza concebida por la población respecto del documental, de ser aquel entorno en donde “las imágenes son verdaderas con respecto al mundo que les dio origen” (p. 50), resaltando la predisposición del espectador al momento de *audiover* cine documental, al escribir que “el espectador prepara su mirada para acceder al mundo a través de la imagen, y no para sumergirse en una realidad fantástica que solo encuentra su ser en la imagen misma” (p. 50).

Esta perspectiva del espectador que presupone la imagen documental como una realidad, condiciona el carácter crítico dándole prelación a que lo que allí se *audiove*, no puede ser refutado, porque no parte de una superestructura diseñada como lo viene a ser el cine de ficción, y por tanto, se toma como cierto. Esta distinción simplista resultante de la percepción del espectador permite a Arias (2010) “preguntarse por la frontera entre

[21] Aquí, lejos de categorizar las múltiples formas presentes en el documental latinoamericano, lo que busca el autor es precisamente destacar la misma naturaleza plural que imposibilita la “formulación de una tendencia única del documental hoy” (Arias, 2010, p. 49).

documental y ficción desde la particularidad de nuestra época" (p. 50), haciéndolo desde dos perspectivas puntuales: la ontológica[22] y la lingüística (p. 50).

En una primera perspectiva ontológica, más allá de los aspectos típicos que deslindan lo real de la ficción y que hemos señalado con anterioridad tales como la definición propia de una narrativa a partir de la instrumentalización del archivo en pro de una determinada construcción discursiva[23], el autor (2010, p.51) señala factores importantes propios de las cualidades ficcionales presentes en la producción documental y con ello la subjetivación de dicha producción, a saber "la intervención del realizador, la variación del comportamiento de los personajes frente a la cámara, las recreaciones y puestas en escena", todos aquellos elementos que dan lugar a tal subjetivación presente en la producción documental (2010, p. 51).

El cine documental no es objetivo. En un nivel ontológico, Arias (2010) se aproxima a esta cualidad de este tipo de producción cinematográfica como aspecto vertebral en la concepción del documental como medio de socialización argumental. Bajo esta premisa, el autor rescata la realidad "no como punto de partida de la imagen documental, sino su punto de llegada, su producto" (p. 52), sentando las bases de la comprensión de la producción documental, como una "producción activa de realidad", trayendo a colación la definición de Bill Nichols de que "el documental: una ficción (en nada) semejante a cualquier otra" (Nichols, en Arias, 2010).

Entendiendo esta proposición de las bases del cine documental situadas en su capacidad "argumentativa", Arias (2010) establece que estas relaciones formales exceden lo que le es propio a esta diferencia entre ficción y realidad, en términos de lenguaje. Aquí, el autor señala la flexibilidad estética que supone el uso de recursos propios de la ficción en el documental y viceversa, en ejemplos que trae a colación como el conocido '*The Blair Witch*

---

[22] Hasta este punto, la definición de documental en términos de representación real se ha venido manejado si bien partiendo de un nivel ontológico, con los cuestionamientos relacionados a la susceptibilidad de la imagen cinematográfica a ser manipulada, y asimismo a la imagen de archivo a ser montada para el beneficio subjetivo de un discurso.

[23] El autor (2010) resalta lo expresado por Jean Rouch a propósito de los cuestionamientos en torno a su película '*Crónica de un verano*' (1961) respecto de que la intervención del director "no implica una mentira o manipulación de la realidad. La provocación, como él mismo la llama, más que trastocar una realidad verdadera funciona como productora de lo real" (p. 51).

Project’ (1999), así como todo el universo propositivo encontrado en el género de falso documental (p. 52).

Si bien Arias (2010) rescata esta imposibilidad de la distinción entre lo real y la ficción, no tanto en términos perceptivos sino en términos estéticos, es importante situar la pregunta no tanto en la presencia perversa de la ficción en la realidad ni tampoco en la realidad reafirmante que pretende naturalizar la imagen ficcionada, sino más bien en las posibilidades en torno a esta relación entre realidad y ficción y los pormenores en torno a la hora de producir imágenes audiovisuales, para lo cual Arias (2010) se pregunta por esa tercera vía en donde nos permitamos repensar esa frontera entre la realidad y la ficción.

Respecto de esta tercera vía, Arias (2010) aborda un principio fundamental que problematiza esta relación entre lo real y la ficción. Debido a la alta producción de imágenes de todo tipo, el autor nos trae a colación la reflexión realizada por Guy Debord (1967) respecto del espectáculo que supone el consumo de imágenes que se han convertido en el nuevo registro de archivo, ensambladas entre sí por medio del montaje, pues a razón de este denominado “stock” de imágenes, en palabras de Arias (2010, p. 56), “la omnipresencia de la imagen que define nuestra época ha conseguido que todo acontecimiento, y esto es toda imagen, sea susceptible de convertirse en documento” (p. 56).

Es curioso percibir las diferencias que el autor nos trae a modo de ejemplos sobre dos tipos de imágenes audiovisuales[24] montadas, construidas, diseñadas; de las cuales se desprende el sesgo propio que mentaliza una postura sobre los acontecimientos montados. Es aquí donde los recursos empleados tales como la voz en off del discurso específico, la música superpuesta y demás factores de edición, le confieren códigos a la imagen de archivo para condicionar su recepción frente a la comunidad. Aquí no se trata

[24] El autor se refiere al cubrimiento por parte del noticiero RCN de la Operación Jaque, y el registro por medio de los noticieros del acontecimiento relacionado al secuestro de doce diputados del Valle del Cauca por parte de las FARC. Dos acontecimientos con sesgos distintos, el uno tomando como base el elogio y el otro, el cuestionamiento de los actos; todo esto mediante recursos de montaje para la construcción de ambos discursos (véase Arias, 2010, p. 56-57).

entonces de percibir una distinción entre lo real y la ficción, pues ya no interesa – al menos mientras acontece esta reflexión–, preguntarnos por esa “medida justa” en torno a la imagen montada y editada, sino preguntarse por los resultados que vehiculizan las imágenes producidas.

Es así como, a través de este diagnóstico, Arias (2010) propone que la producción documental contemporánea, se desarrolla a partir del concepto de montaje, pues no es sino a partir de esta relación dialógica entre el discurso proyectado y aquel fenómeno que lo hace posible[25] –a saber la imagen montada–, que podemos definir la imagen documental. Sin embargo, como bien señala el autor (2010, p. 58), “la particularidad del documental puede radicar en proponer otro tipo de montaje diferente al principio de ensamblaje de la sociedad espectacular” refiriéndose con “ensamblaje” a estas “dinámicas de conjunción de la sociedad del espectáculo” (p. 58).

Ahora bien, el autor siembra una diferencia importante partida de una afirmación realizada por Godard referente a la dificultad persistente del montaje de los acontecimientos y, por ende, de forma resolutiva se da por sentado ese fracaso del cine documental[26]. Es fundamental entonces una distinción que Didi-Huberman (2004) realiza y que Arias (2010, p. 59) trae a colación respecto de ser –aquel problema del montaje de imágenes del acontecimiento–, un “asunto de justicia”, distinguiendo dos tipos de montajes, a saber uno justo y uno injusto (p. 59).

Respecto de estas medidas entre lo justo y lo injusto de determinado montaje, el autor (2010, p. 59) realiza una aclaración importante en cuanto a lo que implica la justicia del montaje en términos de representación:

---

[25] Cuando digo “posible” lo hago en términos de representación de lo real; si bien toda imagen es posible desde su concepción, no es sino a través de estas relaciones técnicas y estéticas que se puede constituir una representación de lo real, entendiendo “representación” como código subjetivo conferido a todo aquello que, generalmente se escapa de toda subjetividad.

[26] El autor hace referencia a la expresión realizad por Godard respecto de los campos de concentración: “todo acabó desde el momento en el que no se filmaron los campos de concentración” (Didi-Huberman, 208), haciendo alusión no a que no existiesen imágenes de dicho acontecimiento, “sino que no se *han sabido* montar” (Arias, 2010).

> Una imagen documental no es justa en el momento en que se corresponde con la realidad, en que la representa fielmente. Más que de una correspondencia justa, estamos hablando desde un principio de una ficción justa. Ahora bien, ¿cómo puede ser justa una ficción si de entrada supone una alteración, una deformación del acontecimiento «original»; un montaje del mismo? (p. 59)

Es importante situar la potencia del montaje no en su capacidad de evidencia de lo verdadero, sino como elemento que pretende despojarse de toda veracidad para dar paso a la creación. Si bien pareciese ser una cuestión problemática, desde la misma naturaleza irrepresentable de un acontecimiento, se torna imposible representar a través de una producción documental la misma veracidad de un acontecimiento; ante esto, Arias (2010, p. 60) expresa que “la organización de las imágenes no se comprende como un ejercicio de representación fidedigna de lo otro, sino como producción activa del acontecimiento”, haciendo alusión a las palabras de Rocha (2003) respecto de esa “creación de una ficción en la que aparecerá la historia”[27].

Con esta perspectiva sobre el montaje, el autor (2010, p. 60) es claro en que no se trata de “mentir” a través del montaje respecto de determinado acontecimiento sobre el cual se realice una producción. Lo importante es comprender que, precisamente al no existir un orden ni un montaje absoluto sobre los acontecimientos, es que “se hace necesaria una escritura, una ficción” (p. 60). Es aquí donde se determina el carácter del montaje documental como una “ficción justa” y se le diferencia de aquel “ensamblaje espectacular” determinado por Arias (2010); ahora bien, la pregunta por el cómo para alcanzar una ficción justa sin caer en el ensamblaje espectacular es abordada por el autor (2010, p. 61-62) apoyado en la perspectiva de Didi-Huberman respecto de la perspectiva de Hitchcock para llevar a cabo el montaje de las imágenes de los campos de concentración.

[27] El autor trae a modo de ejemplo, una anécdota de Mirian Talavera respecto del proceso de montaje del documental ‘Historia do Brasil’ de Glauber Rocha (p. 59-60).

Respecto de este aspecto, la lógica de Hitchcock fue la de “no separar nada” buscando expresar esas relaciones constitutivas propias del acontecimiento. Así, Arias (2010, p. 62) resalta esa importancia de la “no separación” como elemento crucial para lograr un montaje justo:

> No separar nada a través del montaje no implica ni una denuncia y toma de partido por una de las partes, ni una asimilación total de los elementos singulares. Paradójicamente, esto es lo que consigue el ensamblaje espectacular: la singularidad del acontecimiento se reduce a un hecho de actualidad. En esto radica su injusticia: no en mostrar una imagen que no se corresponde con lo real, sino en reducir una singularidad inscribiéndola en el continuum de sucesos que componen nuestra «actualidad». Contrario a esto, el montaje, al no separar, permite captar la diferencia constitutiva del acontecimiento, las relaciones que lo constituyen. (p. 62).

Con esto, lo importante del montaje justo es “mostrar la multiplicidad de relaciones singulares que componen esa realidad concreta” (p. 62), resaltando que éste –el montaje– , “no se entiende, entonces, como una fórmula de ensamblaje para representar una realidad, sino como un rodeo ficcional que permite mostrar, pese a su irreductibilidad, la singularidad de lo real –o más bien, lo real en tanto singular.” (p. 63).

De esta manera, Arias (2010, p. 63) expresa ese carácter de lo real de no estar sujeto a registros ni representaciones sino que “aparece en la imagen, a través del montaje, como una especie de visión” (p. 63). Es a partir de esto, que nos podemos preguntar por esas fronteras de lo real en términos de producción de sentido, y cómo a partir del montaje justo podemos repensar en una construcción de la memoria que escape de las lógicas de evidencia y representación directa, permitiendo visibilizar las singularidades que la componen.

2.9 Sobre la producción de sentido y afectividad

Respecto de estas fronteras de la producción de sentido y la afectación de ésta en la construcción de memoria, en primer lugar es necesario definir lo que la producción de sentido como concepto supone. Para ello, me apoyo en lo señalado por Guadalupe Peres-Cajías (2019) en su artículo científico titulado *“¿Producción de sentido para el cambio*

social? Una revisión conceptual desde la filosofía a los estudios de organización social”. Aquí, la autora señala que “la producción de sentido como proceso social fue inicialmente considerada desde la fenomenología, una perspectiva filosófica que incita a la comprensión de la naturaleza, del ser humano en el transcurso de su existencia social” (p. 73). La autora también señala otra perspectiva filosófica situada en la hermenéutica contemporánea, siendo este enfoque fundamental para las bases de los estudios culturales latinoamericanos.

Aquí, la autora señala lo dicho por Blaikie (2010, p. 101) respecto a que este enfoque “no está focalizado en los significados y la subjetividad individual, sino en aquellos que son compartidos socialmente”, señalando además lo dicho por Gadamer (1991) quien dijo que “sabemos lo que significa la lectura. Saber cómo leer es dejar de percibir (únicamente) las letras como letras y entender el sentido del discurso que está siendo construido” (p. 115).

Así, la autora (2019, p. 76) expresa que “el sentido es una forma de comprender la construcción social, a través de los discursos, narrativas y los procesos comunicacionales, situados en un contexto en particular” (p. 76). Además expresa que solo es posible tanto comprender el sentido como activar su producción, si es situado en el marco de la acción social, resaltando además que para J. González (1994) “la producción de sentido es solamente posible en relación con otros, a través de un proceso de asimilación, selección creativa y reacomodación de los distintos sentidos que se están construyendo en un contexto particular” (p. 78).

Esta investigación teorética, si bien está encaminada a procesos de cambio social, no deja de resultar valiosa respecto de las posturas existentes en torno a la producción de sentido. Ante esto, es claro que la producción de sentido debe atravesar por una interacción con el otro, y esa interacción está mediada por los medios de comunicación pues, si bien cada individualidad es “libre” de tomar postura de alguna situación específica, la producción de imágenes por parte de los medios contribuye a una producción de sentido que permite que estas posiciones sean tomadas.

Frente a esto, es curioso recordar lo que Farocki (2010, p. 146) comentaba a modo de anécdota respecto de la propuesta realizada a él por parte de Ludger Schwarte en el 2005 sobre participar en un congreso “con un aporte sobre la representación de los campos alemanes en la fotografía y el cine”:

> Después de ver una y otra vez los desfiles de columnas militares acompañados por música agregada en el estudio y tras escuchar una y otra vez las mismas canciones (el himno alemán parafraseado por Eister (Sic) en Resnais, las canciones en hebreo de las imágenes del gueto de Leiser) me dispuse hacer una película muda. (p. 146)

Esta decisión vuelve a poner sobre la mesa, ese carácter que el ensamblaje espectacular y su capacidad de fomentar un contenido figurativo explícito a partir de su intención de evidencia posee, y por ende a ser conscientes de esa susceptibilidad que el espectador tiene de recibir lo producido y entenderlo tan real como fuese pensado. Farocki es consciente al percibir estas facilidades que el sonido posee para complementar esa visión *verificante* típica del ensamblaje espectacular, y que, mediante la anulación del sonido se permite pensar desde esa otra dimensión –la sonora–, un espacio plausible en un montaje que expanda las singularidades presentes en el documento, mediante su misma ausencia.

Entendiendo lo expresado por Arias (2010) respecto de ese ensamblaje espectacular propio del cine argumental, podemos comprender cómo éste opera en la producción de un sentido social que se hace real a partir de esta construcción falsa argumentada a partir de la evidencia. Viéndolo de este modo, podemos percibir la magnitud de la cita realizada por Godard al inicio de su película ‘*Le Mépris’* (1963) de André Bazin, que expresa que “el cine […] sustituye nuestra mirada por un mundo acorde a nuestros deseos”.

A partir de esta frase, comprendemos esa relación entre el cine argumental frente al cual el espectador es susceptible, encadenándolo en palabras de Rancière a esa enfermedad de la mirada. Frente a esto, no es inadvertido pensar también que el cine –el argumental–, mantiene una relación de simbiosis respecto de lo que el espectador quiere percibir; una relación que se torna delicada cuando las imágenes presentadas se muestran con un velo que supone una evidencia del acontecimiento.

Godard (1997) citó (o dijo) que hacía falta el cine para expresar las palabras que se quedasen en la garganta, y para desenterrar la verdad[28]. Pero ¿de cuál verdad se habla? A modo de anécdota, en cierta ocasión tomé mi grabadora y registré el sonido de un día en mi vida. Al decidir revisar lo que había registrado, surgió en mí la sensación de extrañeza de reconocerme ahí; una sensación de no aceptación de mi propio sonido, mi propia voz: un sonido ahora sometido a perdurar en el tiempo, congelado en una imagen sonora guardada en una memoria digital, que daba cuenta de una evidencia de aquello que difícilmente recordaba de aquel día.

Esta experiencia me llevó a pensar respecto de las consecuencias que trae consigo la exposición y visibilidad ¿Será esta, una sensación similar que podía llegar a sentir una víctima al revisar algún registro de archivo audiovisual importante? Pero más problemático aún, ¿qué sucede cuando no suficiente con dar la voz de un testimonio, además existen logísticas sobre el cómo hablar, qué tono usar, cómo aparecer? Y frente a ello, ¿cuáles son los problemas a la hora de representar a las víctimas? Esa dificultad de percibirse allí en cámara, fuera de sí mismos, percibiendo a un otro definido, diseñado, organizado; esa otredad que sólo las imágenes –sonoras y visuales– pueden ofrecer, y que además, se encuentran mediadas por la técnica.

A propósito del testimonio narrado, y de la voz como identidad de lo que aquello se dice, Michel Chion (2019, p. 67) cita a Saussure mediante los registros dados por los discípulos de este último, diciendo lo siguiente:

> Es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí a la lengua. Para la lengua no es más que una cosa secundaria, una materia que pone en juego […] en su ausencia [el significante lingüístico] de ningún modo es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás.” (p. 67).

[28] Se refiere a la parte 2b de ‘Histoire(s) du Cinéma; esta producción posteriormente servirá como objeto de análisis para Rancière en su texto ‘*El Destino de las Imágenes’* (2012).

Hasta aquí, pareciese existir una brecha sonora en el mensaje transmitido mediante la oralidad (testimonio); a lo mejor el mensaje transmitido varía conforme a la fuente emisora, pero por mucha que sea la potencia del mensaje, no deja de moverse dentro de los límites del discurso hablado. En cuanto al registro de archivo, éste encapsula, y el sonido permanece mediante el uso de dispositivos técnicos, invariable en el tiempo[29]. Son pues, esta suerte de "fotografías cinemáticas" las que brindan un registro evidencial de algún suceso siempre pasado.

Respecto de ese componente técnico que suponen los medios de grabación y sus afectaciones en la singularidad de quien da su voz, pese a que no sea objeto de esta investigación, más allá de las deficiencias a las cuales están sometidos los medios técnicos de producción de imágenes (película, cinta, etc.), bien sean éstos por avance tecnológico, o por simple acto de omisión sistemática[30], es importante preguntarnos respecto de esa revisión del archivo audiovisual, como si la anécdota o testimonio (proveniente del acto de recordar) supusiera un filtro suavizador de este acontecimiento, y no lo pusiese en evidencia del mismo modo en que lo haría el registro de archivo audiovisual.

Cuestionar la potencia del registro audiovisual, la susceptibilidad de éste a ser montado, el cómo éste interpela a las víctimas del acontecimiento, y cómo el recurso del testimonio narrado podría ser un elemento que resta carácter explícito a los modos en los que el acontecimiento se muestra, pero se hace fundamental abordar un poco más a fondo los modos en los cuales se les da visibilidad a las víctimas.

Arias (2019, p.5) menciona que "el imperativo de dar visibilidad a un pueblo que parecía destinado a desaparecer, en este caso las víctimas del conflicto, está directamente relacionado con la posibilidad de producción de memoria colectiva." (p. 5), pero a su vez, nos lleva a una pregunta fundamental sobre las maneras en las que esta producción se ha llevado a cabo en términos de visibilidad de las víctimas, y en ese sentido "cuáles son las

---

[29] Esto sin entrar en detalles fundamentales respecto de las características propias de los dispositivos analógicos de registro y su variación a través del deterioro con el paso del tiempo.
[30] Cabe destacar la investigación realizada por Lorna Roth en el 2009, titulada '*Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Terchnologies, and Cognitive Equity*' relacionada a la representación deficiente de los tonos de piel no caucásicos en las películas fotográficas.

estrategias que se han usado para producir tal visibilidad y qué consecuencias han tenido dichas estrategias en el objeto mismo que se quiere hacer visible” (p. 5).

Frente a esto, Arias (2019) trae a colación la noción de Didi-Huberman (2014) de *exposición* en cuanto a esa “posibilidad de ser visibles y la inminencia del desvanecimiento” (p. 6), resaltando además que esta *exposición* comprende en resultado, dos categorías que devienen de este ejercicio, siendo éstas las de *subexposición* y *sobreexposición* (p. 7). Frente a estas dos, Didi-Huberman (2014) hace una distinción importante cuando de *exponer* a un pueblo se trata; así, frente a esto, Arias (2019) cita a Didi-Huberman quien dice que “los pueblos están expuestos a desaparecer porque están *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo” (Didi-Huberman, 2014 en Arias, 2019).

Respecto de esta última práctica, la de *sobreexponer*, Arias (2019, p. 7) recalca bajo esta noción, esa tendencia a la repetición y amplificación de representaciones, a la luz de “ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellas algo de verdad” (p. 7). Aquí, el autor hace alusión a un aspecto fundamental de esta representación de las víctimas y que en el contexto colombiano recae en la práctica testimonial de “dar la voz”, y es que se procede a la costumbre de “que el otro hable de un modo particular. No a que diga lo mismo cada vez que habla, sino a que su palabra adquiera cierta forma que nos resulta familiar” (p. 7), aludiendo a que, gracias a esta forma de representación que la víctima adquiere para poder dar forma a su testimonio, es que ésta es legitimada como víctima; legitimación que es naturalizada mediante estas mismas lógicas de representación por nosotros como comunidad.

A partir de estas prácticas de naturalización, Arias (2019) menciona que “el problema de esta naturalización de los códigos es, precisamente, que la víctima puede terminar hablando el lenguaje del victimario y sirviendo directamente a sus intereses” (p. 8). Esto permite volver a lo que Chion (2019, p. 67) señala como potencia del discurso y del cual la voz funge como vehículo, dado que el sonido, entiéndase la voz, bien lo señala el autor

con base en lo expresado por Saussure, “no es más que una cosa secundaria [para la lengua]” (p. 67).

Este aspecto del discurso, parece ser el foco de manipulación de quien establece el régimen de visibilidad específico. Si bien se muestra a la víctima, y como lo resalta Arias (2019) el rostro precisamente opera tanto como matriz de identificación como que además humaniza, y que a su vez sufre de esa codificación invisibilizante respecto de esas “identidades que encarnan” ¿por qué no podemos pensar lo mismo respecto de la voz como elemento de identidad y humanización así como las prácticas codificantes que la sujetan a tal invisibilización más allá del vehículo de determinado discurso?

Respecto del discurso hablado, Rancière (2012) aborda una reflexión importante a partir de la postura de Foucault respecto del orden del discurso, apoyado tanto en su análisis de la producción de Godard ‘*Histoire(s) du Cinéma’* (1988-1998), como la película del mismo autor titulada ‘*La Chinoise’* (1967). El autor apunta que:

> En ese entonces, Guilliaume Meister, el militante/actor encarnado por Jean-Pierre Léaud, literalizaba las declaraciones, dándole vuelta para recalcar el texto, con la mirada clavada en los ojos de un entrevistador imaginario. Esta pantomima servía para poner en escena el poder de las palabras del discurso maoísta sobre esos jóvenes cuerpos de estudiantes parisinos. A esta literalización, firme espíritu surrealista, responde aquí una relación enigmática del texto con la voz y de la voz con los cuerpos visibles. (p. 55)

A partir de esto, Rancière (2012) se pregunta respecto de los efectos de las palabras del texto sobre los elementos visuales, señalando, además, con base en su análisis de ‘*Histoire(s) du Cinéma’* que “ya podemos entrever […] que lo común, la medida y su relación se pronuncian y se adjuntan de varias maneras” (p. 56).

En ese sentido, el autor (2012) señala en primera instancia, lo que él mismo nombra el régimen estético del arte. A propósito, expresa “esa distancia tomada frente a cierta forma de medida común, la que expresaba el concepto de la historia” (p. 56). Así pues, para él, “la historia era ese «conjunto de acciones» que, a partir de Aristóteles, definía la racionalidad del poema” (p. 56). De esta manera, Rancière (2012, p. 56) explora esta

medida común en la que “formar imágenes significaba llevar a su máxima expresión sensible los pensamientos y sentimientos a través de los que se manifestaba el encadenamiento causal”, expresando además que esta “subordinación de la «imagen» al «texto» en el pensamiento del poema también fundaba la correspondencia de las artes bajo su legislación” (p. 56).

Rancière (2012) invita a reflexionar sobre los efectos de la desvinculación entre las palabras y lo que él llama lo visible. A partir de esta desvinculación, él propone en primer lugar que el “efecto sería simplemente la autonomía del arte de las palabras, del arte de las formas visibles y de todas las otras artes”, así que, para demostrar esto, cita como ejemplo, la reflexión que hizo Gotthold Ephraim Lessing sobe la escultura del Laocoonte atribuida a escultores griegos[31] y la cual presentaba inconvenientes respecto a “esa imposibilidad de traducir en piedra, sin hacer que la estatua fuera repulsiva, la “visibilidad” que el poema de Virgilio le daba al sufrimiento de Laocoonte” (p. 57).

Esta “ruptura con el régimen estético de las artes” es categorizada por el autor (p. 57-58) en tres versiones puntuales: La versión racionalista optimista que establece que esta desvinculación es pensada a partir del resultado de la “racionalidad misma de las sociedades modernas”; posteriormente la versión dramática dialéctica propuesta por Theodor Adorno, en donde se establece que la “separación racional de las esferas de la experiencia” es producida por una razón que descarta “las formas puras del arte de las formas de la vida cotidiana y mercantil estetizada que ocultan la fractura”, y por último, la versión patética en la que se explora esta ausencia en términos de “catástrofe”; que no es más que “la deserción de cualquier relación estable entre idea y representación sensible.” (p. 57-58).

[31] Según Juan Martín Prada (2015) en su videopresentación titulada ‘*Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*’ establece que “Plinio atribuyó esta obra a tres escultores griegos de la escuela de Rodas (periodo helenístico): Agesandro, Athenodoro y Polidoro.” (p. 2).

Es así como el autor (p. 58) enmarca a '*Histoire(s) du Cinéma'* bajo esta última versión, dada la urgencia con la que resalta esa pérdida que ha sufrido el cine en cuanto a "potencia de testimonio" contrastado con esa "virtud redentora de la imagen ícono". En palabras de Rancière, "la sumisión de la "imagen" al "texto", de lo sensible a la historia." (p. 58) Así pues, el autor afirma una postura que es urgente resaltar:

> Del hecho de que el sufrimiento del Laocoonte de Virgilio no pueda traducirse en forma idéntica en la piedra del escultor, no se deriva que, en adelante, las palabras y las formas se separen, que algunas se consagren al arte de las palabras, mientras que otras trabajen los intervalos de tiempos, las superficies de color o los volúmenes de materia resistente. Tal vez se deduce todo lo contrario. Cuando el hijo de la historia, es decir, la medida común que reglaba la distancia entre el arte de unos y el de los otros, se encuentra desatado, ya no son simplemente las formas que se analogizan, sino que las materialidades se mezclan directamente. (p. 59)

Esta visión emancipatoria de la imagen y la frase traza una trayectoria fundamental en esa desvinculación con el régimen estético del arte de estas dos formas sensibles. Es en este punto en donde el autor desarrolla dos conceptos fundamentales para poder comprender el resultado de esta desvinculación y sus posibilidades en las nuevas formas de producción de imágenes.

A partir de esto, podemos entender que esta práctica de normalización y estandarización de la voz responde a esa "sumisión de la imagen al texto", siendo en este caso, la imagen sonora que representa la voz; siendo esto indispensable a la hora de privilegiar un discurso que se sitúa en torno a la visibilización del acontecimiento empleando la vehiculización de las víctimas. Podemos percibir aquello que Didi-Huberman (2021) nombra como "objeto tautológico": una voz que materializa de forma inerte la espectacularidad del acontecimiento buscando con ello privilegiar a una narrativa que de forma argumental nos da cuenta de un suceso que debe, merece ser visto al servicio de la opinión pública.

De este modo, se hacen urgentes las palabras de Rancière de que "ya no son simplemente las formas que se analogizan, sino que las materialidades se mezclan directamente", a la hora de cuestionarnos los modos en los que las víctimas pasan a ser esa excusa para formalizar ese compendio de molestias, rabias y quejas que el acontecimiento ha

establecido, y en donde las singularidades que existen en cada actor no dejan de ser inquietantemente anónimas.

Arias (2019) expone este hecho de reducción identitaria de las víctimas con esa noción premeditada que el espectador posee respecto del sufrimiento generalizado de la víctima, y cómo este hecho dota de significado la propia identidad de ésta. Este prejuicio, descrito[32] por Arias (2019, p. 16) como aquel de que “la víctima no puede entender las obras de las que es objeto a no ser que estén hechas en un lenguaje extremadamente simplificador” (p. 16) supone una alienación identitaria frente a la víctima al impedirle esa potencia de autorrepresentación que le es propia a cada individuo desde su carácter singular.

Por otro lado, Sánchez-Biosca en su texto “*Cine de historia, cine de memoria*” aborda un tema urgente en el abordaje de los procesos de representación de los acontecimientos: lo irrepresentable. Si bien, el autor (2006, p. 89) expresa esa imposibilidad que posee toda experiencia humana a ser inexpresable en su esencia, trae a colación un ejemplo puntual que problemática esa situación, o más bien la lleva a sus límites; esto es la vivencia acontecida por los judíos en los campos de concentración.

Más allá del claro problema lingüístico que supone el término ‘representación’ de cara a este acontecimiento en particular y que el autor señala como un problema también de lo irracional –la barbarie–, definido por lo racional; sitúa la discusión del lado de la víctima, afirmando lo siguiente:

> Cuando se habla de una experiencia inefable, el acento y el punto de vista no están situados del lado de los verdugos, aun cuando éstos participen de la conclusión, sino sobre todo del de las víctimas y se designa, por tanto, su experiencia vivida” (p.89).

[32] Arias (2019) pone a modo de ejemplo lo acontecido durante una videoinstalación realizada por él en el 2016 y titulada ‘*En la Ventana’*.

Así, Sánchez-Biosca (2009, p.90) subraya esa “insuficiencia del lenguaje” como característica natural de una experiencia inefable. En tanto a que el enfoque primario que realiza el autor está encaminado a las palabras, es remarcable una cita que trae a colación de Primo Levi (2022, p. 264) en su texto “*Si esto es un hombre*”, quien expresa al respecto de la escritura de este texto:

> Para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador: pensé que mi palabra resultaría más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese; solo así el testigo en un juicio cumple su función, que es la de preparar el terreno para el juez. Los jueces sois vosotros (p. 264).

Esta sentencia que Levi establece nos da cuenta de la ferocidad que el mismo lenguaje supone respecto del testimonio. Sin embargo, más allá de comprender las características de objetividad que pueda brindar la neutralización del testimonio –en este caso la adopción de la narrativa del testigo–, pone sobre la mesa las dificultades que trae consigo ese despojo de la singularidad para la autorrepresentación.

Este condicionamiento ligado a los cánones de representación de la víctima supone un cuestionamiento respecto del cómo éstas son mostradas. En específico hablando de la voz, la cual ha sido un recurso ampliamente utilizado en los procesos de construcción de memoria del conflicto armado en Colombia, es fundamental cuestionarnos las prácticas mediante las cuales la voz es representada, no como elemento de singularidad de las víctimas, sino como vehículo para un determinado acontecimiento a partir de lógicas narrativas que priorizan la puesta en evidencia de éste, antes que las singularidades que lo componen, en este caso, las víctimas del conflicto armado en Colombia.

De voces iguales, con un tono similar y bajo la misma estructura narrativa es que está compuesta la memoria testimonial sonora del conflicto armado. La producción documental en sus esfuerzos por construir una memoria incluyente respecto de este periodo inacabable e inolvidable de nuestro país naturaliza formas, modos de representación y nos brindan una mirada hacia distintos capítulos de esta historia de horror.

Estas prácticas, que terminan por establecer una lógica de autorrepresentación en las víctimas [*solo así el testigo en un juicio cumple su función, que es la de preparar el terreno para el juez. Los jueces sois vosotros* (2022)] invitan a reflexionar sobre los modos en los que estos capítulos nos son narrados, y cómo, desde el enfoque específico de este trabajo, el diseño sonoro como práctica fundamental en la producción documental de índole institucional, responde a esos cánones de representación, reforzando narrativas que condicionan la percepción del espectador e invisibilizan a las víctimas participantes de este tipo de producciones reduciéndolas únicamente a cuerpos cargados de contenido en beneficio de una narrativa específica. Es así como nuestra pregunta por esos modos en los que lo producido por el diseño sonoro interpela a quien lo recibe se hacen presentes, para la cual se han escogido dos estudios de caso que se detallarán en el siguiente capítulo.

3. Metodología

Partiendo de la pregunta de investigación respecto de qué manera lo producido por el diseño sonoro interpela a quien lo recibe, diseñé un proceso metodológico que transitó de un enfoque inicial en la creación a uno centrado en la reflexión a partir de lo creado. En este marco, fueron seleccionados como estudios de caso dos documentales institucionales producidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Esta metodología puede verse de forma gráfica en el diagrama de flujo general presente en el Anexo A; sin embargo, a continuación se describe en detalle este proceso.

3.1 Primera aproximación: un abordaje desde la creación

Inicialmente, mi interés se centró en la proposición de un abordaje a la pregunta de investigación desde la creación, centrado en la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia. Así, lo primero fue intentar un acercamiento con los actores directos del conflicto para comprender su relación con los acontecimientos y explorar colectivamente, a través del sonido, nuevas formas de construir memoria.

El objetivo primario de esta aproximación era la creación de un cortometraje documental que buscase, a través de la memoria sonora presente en cada uno, hilar una conversación entre los actores directos como indirectos del conflicto, buscando fomentar la expresión libre de experiencias vividas desde sus enfoques personales, a través del sonido.

Con este fin, los actores fueron clasificados en dos grupos poblacionales, siendo estos los actores directos (víctimas y excombatientes) e indirectos (personas sin una relación

aparente con el conflicto). Para contactar a los actores directos, recurrí a fuentes vinculadas con estas poblaciones para poder llevar a cabo entrevistas abiertas. Durante este proceso, se hizo complicado contactar con espacios de víctimas debido a que no contaba con los recursos económicos ni de tiempo para organizar las sesiones correspondientes y sostener un proceso progresivo para el desarrollo del proyecto, logrando reunirme únicamente con un ex combatiente de las Autodefensas, Cristian Mackenzie, a quien agradezco por el tiempo brindado y por compartir su experiencia de vida conmigo.

Para el caso de los actores indirectos, me reuní con los asistentes habituales del laboratorio de escritura creativa realizado en la biblioteca Julio Mario Santo Domingo en donde realicé dos muestras sonoras para que éstos escribieran las imágenes asociadas a éstas, con la intención de suscitar espacios de creación a partir de elementos sonoros y así poder explorar la memoria colectiva que el sonido puede activar (Ilustración 3-1).

Este ejercicio buscaba realizar una exploración sobre las posibilidades que tiene el diseño sonoro en la creación de memoria al construir colectivamente una memoria sonora del conflicto. Para ello, se realizarían montajes sonoros a través del diseño en conjunto con los actores directos e indirectos del conflicto buscando tejer lazos a partir de la creación colectiva.

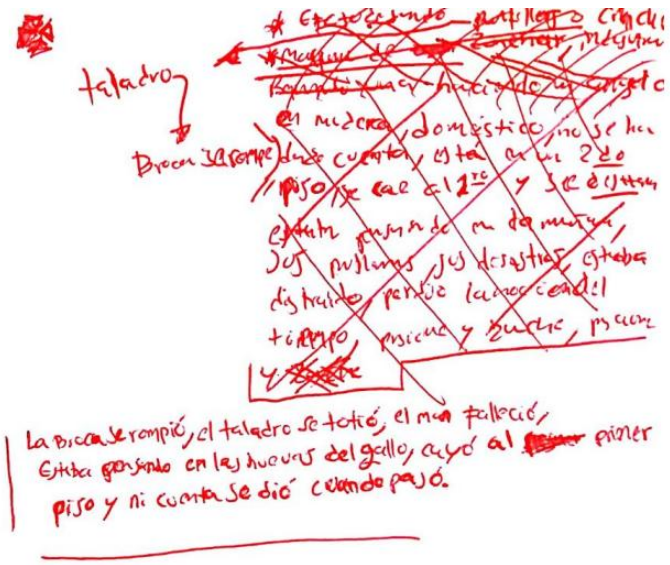
Otra dificultad presentada, por el lado de los asistentes al taller de escritura creativa, se presentó a partir del poco interés que éstos presentaron de seguir trabajando con estos ejercicios. Si bien respondieron de forma positiva al ejercicio inicial propuesto, éstos ya venían con un interés específico de escritura creativa, recayendo en un interés en relación con la exploración de otros escenarios de expresión más allá de únicamente el sonoro.

Por otro lado, en unas sesiones de lectura de los volúmenes testimoniales desarrollados por la Comisión de la Verdad aplicadas al mismo grupo del taller de escritura creativa se presentaron tensiones internas entre los asistentes, derivadas de diferencias respecto a las posiciones particulares de cara al tema del conflicto armado en Colombia. Debido a las dificultades presentadas a la hora de aproximarse a la comunidad, este enfoque basado

en la creación no pudo llevarse a cabo. Esto me llevó a buscar una nueva aproximación, esta vez con un enfoque en explorar las producciones creadas en torno a este tema.

Ilustración 3-1

Muestra de ejercicio de escritura a partir de las piezas sonoras presentadas.



Nota. Esta figura representa una muestra del ejercicio de creación realizada por un participante a partir de las piezas sonoras reproducidas respecto de las cuales se realizó el ejercicio.

3.2 Diseño experimental: un abordaje a partir de lo creado

Tomando la decisión de explorar lo producido en torno al tema del conflicto armado en Colombia, me enfoqué en la revisión documental debido a que este escenario me era de especial interés en cuanto a la conjunción de imagen-sonido que había explorado en mi revisión teórica al respecto. Era en este terreno, -el audiovisual-, en donde podría explorar el papel del sonido como elemento cotextual en los procesos de reconstrucción de memoria del conflicto armado en Colombia, por lo que me dispuse a llevar a cabo una revisión documental general que me llevó a reflexionar sobre un enfoque específico de producciones: la producción documental institucional.

En esta exploración, me enfoqué en la revisión de la producción realizada por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), siendo éste el organismo gubernamental encargado de promover la reconstrucción y preservación de la memoria del conflicto armado en Colombia. Este enfoque resultó en la selección de dos documentales convertidos en objeto central de análisis de esta investigación: el primero titulado ‘*El Salado: Rostro de una masacre*’, dirigido por el realizador Tony Rubio y basado en el informe oficial de Andrés Suárez (2009) y publicado por el Centro de Memoria Histórica, titulado *‘La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*’; y el segundo titulado *‘Bojayá: La guerra sin límites*’, dirigido por los realizadores Jesús O Durán Téllez y Dianne P Rodríguez Montaño, ésta última siendo además la narradora del documental.

A continuación se presenta en detalle el proceso de desarrollo metodológico desde la selección de las películas del CNMH, hasta las herramientas de análisis aplicadas a éstas, y los respectivos elementos contrastantes tanto en la percepción emocional del diseño sonoro de estas dos películas como las consideraciones generales en torno al diseño sonoro como práctica.

3.2.1 Sobre la selección de dos películas del Centro Nacional de Memoria Histórica

Si bien en esta investigación, la intención no está encaminada desde una perspectiva que proponga una solución definitiva a la pregunta sistémica sobre el cómo mostrar a las víctimas; es urgente proponer caminos de reflexión sobre este aspecto desde otras perspectivas, siendo en este caso, la sonora. Bajo estos términos, consideré importante problematizar los modos en los que el diseño sonoro trabaja en una producción audiovisual del conflicto armado. En ese sentido, me fue importante entender al acto de hacer memoria como una práctica posible a partir de su contraparte, el olvido. El olvido invita a un ejercicio de pensamiento, y a partir de ese pensamiento podemos crear memoria.

Bajo esta premisa, empecé a revisar producciones audiovisuales relacionadas al conflicto armado, dentro de las cuales apelé en primera instancia a los comerciales producidos por

la Comisión Nacional de Televisión -CNTV, y los cuales se hacen presentes a la hora de pensar respecto de este tipo de producciones.

Me fue interesante pensar en primera instancia en producciones de corte institucional dado que, el camino más directo que tuve en mi juventud para acceder a este tema del conflicto armado, fueron aquellos comerciales sobre el ejército Colombiano[33], y en donde aparte de la producción periodística presente en la televisión, suponían esa ventana de acercamiento hacia un acontecimiento que nunca comprendimos pero del que tenemos muchas imágenes –y sonidos– vinculados entre sí para el imaginario público del acontecimiento.

Este aspecto, fue el punto de partida para llevar a cabo una revisión sobre la producción documental en el país respecto de este fenómeno específico. En el marco del conflicto armado en Colombia como acontecimiento se ha escrito –y filmado– mucho al respecto, en pro de tejer caminos de reconciliación, reparación, perdón y no repetición; es de señalar la amplia existencia de producción documental sobre este tema, con gran participación de los distintos actores del conflicto. A propósito de la producción documental en el siglo XXI en Colombia, Carlos Mendoza (2023, p. 261) apunta que "la producción del documental social en esa nación es abundante y está marcada por temas derivados de esa convulsa realidad", haciendo referencia a las tres líneas en las que el autor categoriza la producción documental en el país, siendo éstas "la injerencia del gobierno estadounidense en esa nación, el narcotráfico y la larga guerra entre el gobierno y los grupos armados revolucionarios" (p. 261).

Para adentrarnos a profundidad al respecto, es importante resaltar trabajos documentales de corte autoral como el ya mencionado *'Cuerpos frágiles'* (2010) de Oscar Campo, en donde se cuestiona esa narrativa mediática en torno a la muerte del líder guerrillero Raúl Reyes, y en donde podemos observar un ejercicio activo de montaje que devela en el terreno sonoro, los artificios narrativos que trae consigo el discurso; poniendo en evidencia las formas de enunciación que tanto los noticieros, como los dirigentes políticos emplean

[33] Aquí, hago referencia a aquellos comerciales con el característico eslogan de "Los héroes en Colombia sí existen", promovidos por la CNTV alrededor del 204 al 2010.

para fomentar un discurso que entorpece un proceso de paz y en donde se despliega una “memoria maloliente” a través de los medios, y que luego aparece “de forma espectral”.

Otra producción interesante de corte experimental tiene que ver con el docu-ficción ‘*El proyecto del Diablo’* (1999), también de Oscar Campo, en donde podemos encontrar a modo de monólogo, la experiencia de vida de un antihéroe llamado Fercho “La Larva*”* Córdova, y en donde, si bien, no se desarrolla puntualmente el tema del conflicto armado, sí se perciben los lindes del personaje con este aspecto, propios de las huellas que el conflicto ha dejado en la sociedad colombiana.

También es destacable la película *Ciro y Yo* (2018) de Miguel Salazar, que a partir de entrevistas, así como el uso de registro de archivo cuenta la historia de Ciro Galindo, un campesino atravesado por el conflicto armado en Colombia quien nos cuenta sus pérdidas, y su experiencia de vida. Aquí, observamos un montaje sonoro en donde predomina el silencio y el sonido del ambiente, que dota de una riqueza sonora los momentos narrados en la vida de Ciro; con una pieza sonora constante con arreglo de cuerdas y piano de matices sobrios que surge en momentos cruciales donde se apela a momentos específicos de memoria, tanto cuando se cuenta la pérdida de su esposa e hijos especialmente de su hijo Elkin, como en momentos de expresión histórica y en pasajes puntuales del día a día de Ciro, el montaje sonoro mantiene una sensación solemne y recatada para dar paso al universo sonoro que trae consigo el entorno rural y acompaña al protagonista en su camino por encontrar un sitio para descansar en paz.

Es interesante la expresión de contraste que existe a nivel sonoro entre los dos entornos –el rural y el de ciudad– que se muestra en esta película. Esta interacción conjuga de forma interesante los dos mundos en los que colinda Ciro, resaltando con esto la potencia que trae consigo el entorno del campo, en donde encontramos elementos de calma, sustento y bienestar; en relación esos lugares de tránsito en donde el sonido de ciudad genera una sensación de movimiento, rapidez y malestar para el protagonista.

“No me gusta la ciudad. No me gusta; me siento mal. Me gusta el campo”, expresa Ciro en un momento de la película, mientras ocurre una transición sonora fascinante desde los

sonidos de la ciudad hacia la naturaleza del campo cuando éste visita la finca Lusitania. En definitiva, el sonido presente en el documental refleja de manera interesante la vida y sensación en el campo, dotándolo de una fuerza protagonista que nos da una sensación de arraigo y empatía con la vida rural, para poder así comprender las dificultades que supone el desplazamiento forzado que sufren muchos campesinos y habitantes de pueblos y zonas rurales en este país.

A propósito de este elemento sonoro que supone la riqueza natural que podemos encontrar a lo largo del territorio colombiano, es de destacar la película '*Tierra Quebrá*' (2023) de Nina Marín, la cual se centra en la vida de la protagonista Manuela, quien junto a su familia regresa a su territorio en donde experimenta la muerte de su hijo por ahogamiento, y desde la cual se desenvuelven el habitar y las costumbres propias de la familia en un territorio marcado por la violencia y en donde persiste una riqueza sonora magistral que da cuenta del entorno rural en donde se encuentran, propio del bosque seco tropical.

De cara a estas películas consultadas, otras producciones revisadas comprendieron cortometrajes independientes tales como *'Para conocer a las verdaderas FARC'*, el cual tiene un corte más de propaganda y que se encuentra montado a partir de imágenes de archivo de noticieros como RCN y Caracol, y cuyo montaje sonoro está constituido por una pieza musical de un artista pakistaní[34], y fragmentos de archivo de Hugo Chávez[35] en apoyo a las FARC y el ELN. Este montaje sonoro fue de especial curiosidad dada la utilización de una pieza pakistaní en relación con las imágenes de actos terroristas practicadas por las FARC y mostradas en el documental; es importante no separar esta conjunción entre imagen y sonido, dado que es fundamental para comprender el tipo de imagen audiovisual que coexiste en la narrativa propia de la producción documental. Si bien esta investigación se enfoca en el diseño sonoro y su práctica en este tipo de entornos, se debe entender su misma práctica en relación con lo que la imagen visual-óptica representa.

---

[34] La pieza en cuestión es la canción 'Taboo' del músico Peter Gabriel en colaboración con el músico Nusrat Fateh Ali Khan.
[35] En el fragmento de archivo de Hugo Chávez, se escucha un apoyo de éste a las FARC y el ELN, afirmando que "lo digo aunque alguien se pueda molestar, las FARC y el ELN, no son ningunos cuerpos terroristas", repitiendo esta última afirmación en Delay.

Lejos de desconocer el trabajo sonoro realizado en la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia, en esta revisión documental surgió la pregunta por la forma en la que este tipo de producciones eran llevadas a cabo de manera institucional. Al respecto, si bien en un inicio la revisión estuvo impulsada por los comerciales de la Comisión Nacional de Televisión, decidí dar un vistazo a las producciones realizadas por el organismo gubernamental existente a la fecha encargado de preservar y liderar los procesos de construcción de memoria del Conflicto armado en Colombia, es decir, el Centro Nacional de Memoria Histórica – CNMH.

Las producciones audiovisuales revisadas fueron las presentes en la plataforma de medios audiovisuales YouTube del canal del Centro Nacional de Memoria Histórica. En este canal, identifiqué una lista de reproducción creada por la entidad, nombrada ‘*Documentales CNMH’*, conformada por 92 producciones. De allí, llevé a cabo una depuración de los vídeos, para poder identificar los documentales que estuviesen divididos por capítulos, videos repetidos y tráileres, resultando en un total de 67 documentales. De estos documentales, realicé la revisión de algunos tales como el de *‘Bojayá: La guerra sin límites’* (2009), *‘El Salado: Rostro de una masacre’* (2010), *‘Mujeres tras las huellas de la memoria’* (2012), *‘Renacer: la memoria del cuerpo. Discapacidad y conflicto armado en Colombia’* (2022), y el primer capítulo de la serie documental *‘No existe el olvido’* (2024), relacionado en San Onofre.

Fueron de especial interés para mí los documentales *‘Bojayá: La guerra sin límites’* y *‘El Salado: Rostro de una masacre’*, debido a ser de los primeros en ser publicados, y por tanto los que mayor número de vistas presentaban. Asimismo, esos dos acontecimientos de los cuales estos dos documentales hablan han sido ampliamente comentados a lo largo del territorio colombiano, siendo la masacre del 2 de mayo del 2002 en Bojayá descrita en el Informe de memoria Histórica (2010), “como una de las más grandes tragedias humanitarias en Colombia” (p. 15); y respecto de la masacre de El Salado, haciendo parte “de la más notoria y sangrienta escalada de eventos de violencia masiva perpetrados por los paramilitares en Colombia entre 1999 y el 2001” (p. 16, 2009).

Estos acontecimientos presentaron además en su momento, 8 y 6 días de cubrimiento en medios de comunicación a partir de lo descrito por Bonilla (2019) en la tabla 6.1 de su texto '*La Barbarie Que No Vimos: Fotografía y memoria en Colombia*' relacionada a la Cobertura de las masacres en los periódicos El Tiempo, El Espectador, El Colombiano y El Heraldo. Estos documentales, también contaban con un número considerable de comentarios en la plataforma, brindando un panorama de discusión amplio en medio de la comunidad (ver Anexo B).

Después de revisar los documentales en un primer momento, prestando especial atención por el montaje sonoro de éstos; surgió la pregunta por las decisiones de producción relacionadas a la narrativa manejada desde el montaje sonoro. Para abordar esta pregunta, consideré primero revisar las funciones del CNMH relativas a la política editorial para el centro Nacional de Memoria Histórica, con el fin de revisar los parámetros generales para la publicación de contenido. A partir de esto, podría comprender en un primer momento, qué pautas se tenían en cuenta para la publicación de material documental relacionado al Conflicto armado por parte de este organismo.

Frente a ello, revisé específicamente el capítulo 8 relacionado al proceso general para la publicación dentro del sello del CNMH. Esta exploración me llevó a revisar lo resuelto en la Resolución 120 del 2020, '*Por la cual se reglamenta el Comité de Investigación y Procesos Editoriales del Centro Nacional de Memoria Histórica y se establecen los parámetros y estándares que se deben cumplir para la publicación de los productos del Centro Nacional de Memoria Histórica*'.

Considerando que esta resolución es la más actual en la que se trabaja, ésta fue sancionada, entre otros, con base en los artículos 5, 7 y 9 del Decreto número 4803 de 2011, '*Por el cual se establece la estructura del Centro de Memoria Histórica'*, así como el artículo 189 del Decreto número 4800 del 2011, *'Por el cual se reglamenta la Ley 1448 de 2011 y se dictan otras disposiciones'*, la ley 1424 de 2010, '*Por la cual se dictan disposiciones de justicia transicional que garanticen verdad, justicia y reparación a las víctimas de desmovilizados de grupos organizados al margen de la ley, se conceden beneficios jurídicos y se dictan otras disposiciones*', y la ley 1448 del 2011, *'Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones'*.

Bajo estos conceptos, y entendiendo que los documentales de ‘*El Salado: Rostro de una masacre’* y ‘*Bojayá: La Guerra sin límites’* fueron publicados en noviembre y septiembre del 2012 respectivamente; consideré importante revisar los lineamientos que regían las funciones del Centro de Memoria Histórica en ese momento, resaltando como aspecto fundamental el hecho de que el Centro Nacional de Memoria Histórica, se encontraba en proceso de nacimiento. Frente a ello, el artículo 5 del Decreto 4803 de 2011, relacionado a las funciones del Centro de Memoria Histórica, establece dentro de las funciones las siguientes relacionadas a los incisos 6, 7, 8, 11 y 14 respectivamente:

- 6. Oficiar como centro de acopio, producción y difusión de memorias y esclarecimiento histórico de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado interno.
- 7. Proveer insumos, en el marco de sus competencias, a las entidades encargadas de adelantar procesos de reparación que impulsa el Estado y de formulación de las políticas públicas en la materia.
- 8. Contribuir, con las demás entidades públicas y privadas con responsabilidades en la materia, a impulsar la iniciativa de articular una red latinoamericana de Estados que se comprometa a proteger y divulgar las memorias de los conflictos y regímenes autoritarios, como también diseñar estrategias pedagógicas y de comunicación social con el propósito de contribuir a las garantías de no repetición.
- 11. Implementar estrategias pedagógicas y comunicativas, con enfoque diferencial, para la difusión y apropiación, por parte de diversos públicos, de los procesos y los resultados de su gestión, así como de las iniciativas de memoria locales y regionales descentralizadas.
- 14. Promover y motivar, a nivel territorial, la participación de las víctimas, las organizaciones sociales y la academia, en el diseño, desarrollo y difusión de iniciativas de reconstrucción de memoria histórica, con el apoyo de las entidades territoriales, a través de sus instituciones y programas.

Asimismo, en el año de producción de los documentales seleccionados, el CNMH se enfocaba en la producción documental con el objetivo de servir como medio divulgativo respecto de los informes de memoria histórica existentes (IMH), resultado del trabajo realizado por el grupo de investigación del Centro Nacional de Memoria Histórica. De este modo, la producción audiovisual del CNMH estuvo mediada por la producción de informes relacionados a los acontecimientos narrados, los cuales eran desarrollados con base en una investigación rigurosa resultando en los Informes de Memoria Histórica mencionados anteriormente. Si bien estos informes tienen el objetivo de divulgar a partir de una narrativa las diferentes miradas, testimonios e información relacionada al conflicto armado en Colombia, el artículo 143 de la ley 1448 del 2011, establece lo siguiente:

> En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los derechos de libertad de expresión y pensamiento. Se respetará también la prohibición de censura consagrada en la Carta Política. (Art. 143)

Este aspecto definido es fundamental para comprender que ninguna institución del estado tiene la potestad de definir una verdad oficial, constituyendo con esto, que la producción documental del CNMH desde sus inicios, no constituía ninguna especie de propaganda en pro del estado. Bajo ese lineamiento, se hizo presente la pregunta por la forma de narrar el acontecimiento desde un entorno sonoro, para lo cual revisé los informes relacionados a cada acontecimiento mostrado en los documentales, y que eran el soporte fundamental para la realización de éstos.

A partir de estos soportes considerados por el CNMH como documentos fundamentales para la producción audiovisual, es importante destacar el manual '*Recordar y narrar el conflicto: Herramientas para reconstruir memoria histórica*' (2013), indispensable para efectuar la práctica de reconstrucción de memoria referente al conflicto armado en Colombia y que, si bien fue formalizado en el 2013, tuvo su primera edición en septiembre del 2009. Este manual, se enfoca en suministrar herramientas indispensables en los procesos de reconstrucción colectiva y comunitaria de memoria en Colombia, promoviendo la práctica participativa en dichos procesos, siendo esto indispensable para llevar a cabo estos procesos.

Si bien el manual no apunta específicamente a estructurar los lineamientos característicos de la producción audiovisual sobre el conflicto armado, sí responde a las consideraciones en torno a la práctica de reconstrucción en donde se plantean estrategias éticas y de seguridad para el trabajo de memoria, promoviendo siempre este enfoque participativo con las víctimas y actores del conflicto, por medio de talleres que propendan una construcción colectiva de memoria.

A partir de ello, me pregunté por el aspecto sonoro en los informes de memoria histórica existentes, siendo éstos ‘*La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*’, y ‘*Bojayá: la guerra sin límites’*. Con respecto al acontecimiento relacionado con la masacre de El Salado, el informe dedica un capítulo específico al silencio como forma de testimonio, estableciendo que “los silencios más arraigados en la memoria de los sobrevivientes tienen relación con la violencia contra las mujeres: el empalamiento y el embarazo de una de las víctimas” (p. 124).

Frente a esto, el informe ahonda en el silencio como un “efecto de la «vergüenza» que produce en la comunidad no haber podido defender el honor de sus mujeres” (p. 124). En ese sentido, el silencio se hace presente en ese “rol” que los sobrevivientes cumplieron de ser espectadores del acontecimiento, considerando este estado como un escenario de impotencia generalizada por no poder tomar acción de lo ocurrido. A propósito, en el informe (2009) se describe lo siguiente:

> Quizás el sentimiento que experimentan con mayor fuerza los sobrevivientes que fueron testigos de la masacre en el parque principal es la impotencia, ligada en su percepción a no haber podido hacer algo más allá de ser espectadores de las atrocidades y las torturas que les infligieron a sus familiares, amigos y vecinos, así como de la prolongación de su agonía. (p. 204)

Respecto de esto, es importante resaltar esta figura del silencio como un elemento sonoro fundamental en los procesos de reconstrucción de memoria de este acontecimiento. Este aspecto fue de especial interés a la hora de realizar el análisis del documental desde un

aspecto sonoro, entendiendo en el informe como lineamiento prioritario el silencio y el testimonio como elementos primordiales en la narrativa empleada.

Para el caso del documental '*Bojayá: La guerra sin límites'*, revisé el informe homónimo en donde encontré un aspecto diferencial con respecto al informe de '*La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*'. Aquí, existía un elemento sonoro importante en los procesos de reparación y de resistencia, el cual recaía en la figura de los cantos fúnebres llamados Alabaos. Este elemento fue de especial importancia para la comunidad de Bojayá, debido a los cambios radicales del habitar que sufrieron sus habitantes. A propósito de este aspecto, el informe (2009) describe lo siguiente:

> En algún momento los habitantes tuvieron que deshacerse de sus viejas viviendas y cambiar el lugar, la forma de vivir y de habitar. Y luego comenzar a resignificar todo y a buscar modos de congregación alrededor de lo acontecido y de sus repertorios ancestrales para contar, para escuchar, para compartir, para activar la memoria en torno a la oración, el canto, la danza, las peregrinaciones, los alabaos, los tejidos y otras expresiones estéticas de su dolor. (p. 22)

Con base en esto, pensé en que esta presencia sonora de los cantos, los alabaos, y demás elementos testimoniales sonoros, se convirtieron en piezas fundamentales a la hora de practicar el ejercicio de reconstrucción de memoria sonora por medio de la producción documental.

3.2.2 Definición de las categorías de análisis

A partir de estos elementos presentes en ambos acontecimientos según lo descrito en ambos informes, procedí a revisar los documentales con el fin de comprender cómo estos elementos se encontraban situados en estos, y además de qué modo el montaje sonoro de ambos me impactaba de forma emocional para así analizar este aspecto de especial interés para esta investigación.

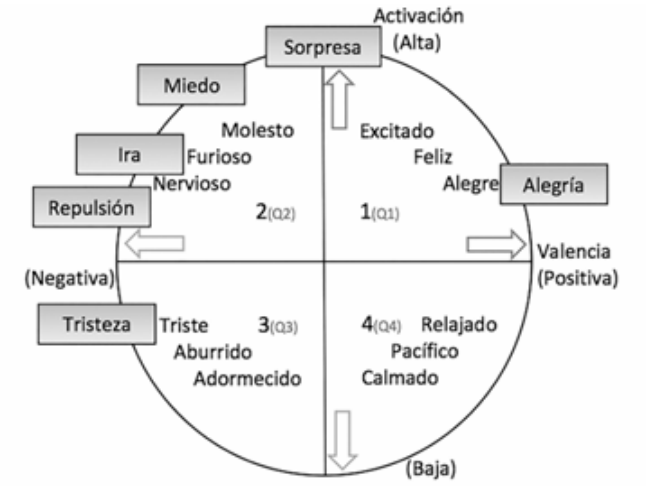
Frente a este análisis, consideré como eje exploratorio la definición de las emociones que iba a registrar, para así analizar cada documental en categorías específicas que me permitieran observar la estructura narrativa emocional de cada uno. Para esto, registré en un primer momento las emociones que me suscitaba a nivel sonoro cada documental segundo a segundo: estas emociones suscitadas iban de la mano con la conjunción entre imagen visual-óptica e imagen sonora, dado que la forma específica de aproximarme a este tipo de elementos audiovisuales era mediante la audiovisión.

Presté así especial interés a los elementos sonoros de cada documental. Para esto, separé el espacio sonoro con el fin de llevar a cabo un análisis diferencial, organizándolo en dos categorías específicas: el montaje sonoro y las voces testimoniales. Para el caso de la primera categoría general -el montaje sonoro-, registré las impresiones emocionales que éste me sugería en función de la imagen visual-óptica presentada, no buscando explorar el diseño sonoro como subtexto de la imagen visual-óptica, sino como *co-texto* de esta; aquel “valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada” (Chion, 1993, p. 3)

A partir de esa relación, tomé un total de 3081 datos para el montaje sonoro y las voces respectivamente, para un total de 6162 datos de emociones registradas para el documental de *‘El Salado: Rostro de una masacre’*. Asimismo, para el documental de ‘*Bojayá: la guerra sin límites’*, tomé un total de 2805 datos tanto para el montaje sonoro como para las voces, resultando un total de 5610 datos de emociones registradas para ese documental. Para poder categorizar las emociones, me basé en lo descrito por Russell (1980) en su modelo circunflejo modificado por Thayler (1989) con el fin de trazar las emociones fundamentales para el análisis emocional.

Ilustración 3-2

Modelo circunflejo de Russell (1980) modificado por Thayler (1989).



Nota. Adaptado de “Estados anímicos musicales en el rap puertorriqueño” (p. 32), por J. D. Luján Villar, 2020, Cultura Latinoamericana Revista de estudios interculturales, 31 (1). DOI: http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.31.1.2

De este modo, la tercera variable categórica estuvo compuesta por las siguientes emociones: alegría, activación, placer, excitación, relajación, miedo, neutral, angustia, somnolencia, rabia, impotencia, repulsión, disgusto, depresión y tristeza. Estas emociones fueron tomadas según el modelo espacial circular expuesto por Luján (2020)[36]. Con estos datos recopilados, quise evaluar la tendencia de estos a lo largo del documental, por lo que tomé la decisión de analizar estos datos de forma gráfica para poder visualizar el comportamiento de las emociones en un nivel narrativo sonoro.

[36] Aquí, el autor toma como base el modelo de Russell expuesto en la figura 4 y estructurado “a través de ocho categorías ordenadas del siguiente modo: placer (0°), activación (45°), excitación (90°), angustia (135°), disgusto (180°), depresión (225°), somnolencia (270°) y relajación (315°)” (p. 32).

De este modo, llevé a cabo este análisis gráfico de datos por medio del lenguaje de programación R, generando un total de cuatro gráficas para cada caso específico, siendo éstas las listadas a continuación:

1. Distribución de emociones por fuente.
2. Evolución de la emoción predominante.
3. Mapa de calor de emociones por minuto.
4. Mapa emocional narrativo.

3.2.3 Selección de comentarios poblacionales

Una vez realizadas las gráficas, quise contrastar mi percepción personal respecto de la tendencia emocional en la narrativa manejada en los documentales, con la impresión emocional de quienes vieran estas producciones. Este interés surgió debido a la necesidad de comprender esta estructura emocional percibida en los documentales en un nivel sonoro, a la luz de las emociones generadas en cada uno de los espectadores.

De este modo, al no contar con una población determinada para realizar una sesión de escucha activa y audiovisión de los documentales, opté por revisar los comentarios realizados a éstos por parte de la comunidad. Estos comentarios me fueron de especial interés por tratarse de comentarios libres, voluntarios y sin ningún tipo de condicionamiento más que el de *audiover* los documentales.

De este modo, el primer documental revisado, respectivamente el de ‘*El Salado: Rostro de una masacre*’, poseía un total de 2.266 comentarios, los cuales revisé de modo general encontrando diversas percepciones emocionales en relación con esta producción. Para el caso del documental ‘*Bojayá: la guerra sin límites’*, poseía un total de 108 comentarios que revisé en un plano general para poder identificar aspectos generales ligados a las emociones expresadas. Con respecto a éstas, pese a que no serían un resultado exclusivo de lo sonoro, las emociones expresadas sí pertenecían a la experiencia visual-sonora propia de la audiovisión; enfoque que me permitió evaluar la experiencia completa en

términos emocionales y así poder contrastarlas con los resultados obtenidos en las gráficas de análisis sonoro.

Debido al gran número de comentarios presentes, me enfoqué en clasificarlos a partir de las emociones que definí para mi análisis personal. Para ello, empleé la herramienta de inteligencia artificial Gemini, por ser éste, un recurso eficiente y en el cual podía definir las condiciones de evaluación requeridas. Debido a que esta herramienta solo sería utilizada para la identificación y agrupación de comentarios según las categorías de emociones definidas, era suficiente para hacer una recopilación en un entorno controlado como éste.

Para poder llevar a cabo esto, le solicité a la IA que identificase las emociones en los comentarios, las cuales luego fueron agrupadas según las categorías predefinidas para la investigación, generando porcentajes de las emociones predominantes percibidas por los espectadores. Con esto, pude contrastar las emociones generalmente percibidas por la población, y las emociones percibidas a lo largo de cada documental mediante la toma y análisis de datos por parte propia.

3.2.4 Entrevistas a expertos

Tras obtener los resultados del análisis emocional de los documentales y de los comentarios, quise contrastar además mis percepciones emocionales a partir del montaje sonoro, con la opinión de expertos en el campo buscando así expandir un poco sobre esta práctica, la toma de decisiones dentro del proceso, y cómo esto se veía reflejado en los resultados de percepción tanto propios como de los expresados por la población que comentó los documentales.

Para ello, seleccioné un grupo aleatorio de expertos en el campo conformado por dos realizadores audiovisuales —uno de ellos especializado en documental, y el otro con experiencia en sonido directo—, un artista sonoro y un periodista profesional en medios audiovisuales para obtener sus percepciones profesionales sobre el diseño sonoro en estas producciones.

El propósito de las entrevistas era contrastar las prácticas de producción con las percepciones de los espectadores. De este modo, para los realizadores audiovisuales y el artista sonoro, fueron enviados los dos documentales con la libertad de escoger alguno de los dos y abordar el proceso de creación y producción del diseño sonoro de éstos, a partir de la siguiente pregunta general:

Con base en su experiencia profesional, ¿de qué modo se lleva a cabo la realización del diseño sonoro de estos documentales?

Esta pregunta, buscaba suscitar una respuesta libre con un enfoque determinado en donde los expertos tuviesen la libertad de discutir y reflexionar sobre el proceso creativo llevado a cabo en cada documental, mediante su formación profesional y así poder reflexionar sobre la práctica de diseño en relación con este tipo de producciones, en un nivel profesional.

Para el caso del periodista, se llevó a cabo una entrevista más abierta en relación con el diseño sonoro y su percepción personal, su experiencia en el campo y los aspectos logísticos en torno a su ejecución. Esto se hizo basado en su amplia experiencia en el campo, buscando además obtener un panorama general sobre estos procesos buscando obtener un panorama general de los procesos y evaluar el grado de libertad creativa de los diseñadores sonoros.

Debido a las condiciones geográficas que comprometían la realización de las entrevistas de manera sincrónica, a excepción de dos expertos, estas entrevistas fueron realizadas en su mayoría de manera asincrónica, para dar la posibilidad a los expertos de reflexionar sobre sus posiciones particulares. Este método también dio a los expertos la posibilidad de reflexionar sobre sus respuestas, las cuales se recolectaron mediante notas de voz que compartieron tras ver el documental.

4. Resultados

La decisión de llevar a cabo un análisis gráfico de las emociones percibidas por mí a lo largo de los documentales no fue desarrollada buscando reducir la riqueza y complejidad emocional presente en las producciones documentales y producciones en general. Si bien el proceso de percepción emocional ligado a la audiovisión de una producción es variable y puede conducir a estados mantenidos gracias a su propuesta estética determinada (entiéndase producciones autorales, independientes, experimentales, participativas, cine-arte, etc); la determinación de “separar” de forma puntual los diferentes estadios emocionales suscitados por el diseño sonoro a lo largo de los documentales institucionales explorados, está relacionada al modelo que encontré útil para poder revisar de forma gráfica la estructura narrativa emocional y poder contrastarla con otras tendencias presentes en otros documentales, como interés futuro por este tipo de exploración.

Debido a que el elemento sonoro en los documentales, y en el diseño sonoro en general, es un material temporal e inmanente en el tiempo; las gráficas en tiempo real como los espectrogramas, me eran dificultosos para llevar a cabo esta exploración. Buscaba explorar tendencias, puntos en común con las demás producciones con el fin de evidenciar no una simple presunción de un manejo narrativo sonoro ligado a una lógica del tipo “inicio-nudo-desenlace”, sino poder apreciar con claridad los distintos aspectos emocionales que allí se presentan y frente a los cuales soy partícipe en la medida en que tales montajes sonoros me interpelan.

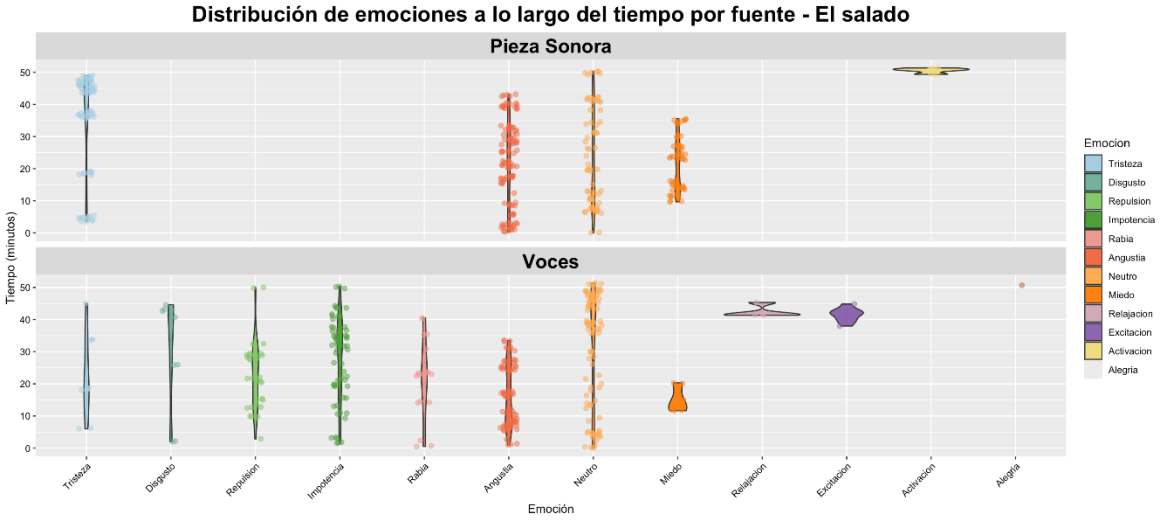
4.1 Caso de estudio 1: ‘El Salado: Rostro de una masacre’

4.1.1 Análisis de distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente

La primera gráfica para analizar fue la de distribución de emociones a lo largo del tiempo por cada fuente (ilustración 4-1). Representa la distribución de emociones a lo largo del tiempo, diferenciando entre dos fuentes sonoras principales: las piezas sonoras y las voces de las víctimas. Para las piezas sonoras, se registró la emoción intrínseca que cada una generaba, buscando mantener la objetividad sobre su intencionalidad. En el caso de las voces testimoniales, la emocionalidad se analizó desde dos dimensiones: primero, a través de las variaciones tímbricas de cada voz (tranquila, quebrada, etc.) para capturar su aspecto identitario; y segundo, a partir del contenido del discurso narrado en cada testimonio.

Ilustración 4-1

Distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente - documental 1.



De este modo, los puntos de datos tienen un significado específico para cada fuente. En el caso de la pieza sonora, cada punto representa un fragmento sonoro que evocó una

emoción particular en un instante preciso del documental. De manera similar, para las voces, cada punto corresponde a un fragmento del testimonio de una víctima que transmitió una emoción concreta en ese momento.

Para el caso de la emoción neutra, en cuanto a la pieza sonora, indica la ausencia de sonido o la presencia de silencio. Para el caso de las voces, lo neutral implicó una emoción neutral ligada al discurso que se desarrollaba en ese instante de tiempo específico, en relación con la cadencia del timbre de la voz. De este modo, esta gráfica de violín representa la distribución y densidad de estos puntos; así, en las partes de mayor ensanchamiento, implica que hubo un mayor registro de determinada emoción en ese momento específico.

A partir de esto, podemos observar una diferencia entre las dos gráficas –la de pieza sonora y la de voces–, evidenciando una mayor variedad de emociones en las voces que en las piezas sonoras. Esto, si bien es esperable en este tipo de producciones, permite observar un énfasis en emociones específicas en momentos clave. A pesar de esta variedad en las voces, el montaje sonoro general no presenta una variación significativa, pues en él predominan la tristeza, la angustia y el miedo, salvo por algunos momentos, sobre todo al final del documental, en donde se observan emociones de activación. Estas emociones se intensifican a partir del contraste que existe con respecto al silencio manejado, que funge bien sea a modo de preparación para las emociones generadas por cada pieza sonora, como para dar prioridad a las emociones generadas por el discurso mantenido de las voces.

Hacia el final del documental, se observa que la pieza sonora adquiere una cualidad emocional de activación de forma abrupta hacia la activación y alegría; esto se debe a alguna pieza sonora empleada para el epílogo del documental que funciona de contrapunto para lo que la imagen visual-óptica muestra en esencia. Respecto de esto último, es importante resaltar estas relaciones dialógicas que existen entre imagen-sonido en donde el sonido es utilizado para reforzar desde una dimensión sonora, lo que la imagen representa en su dimensión visual.

En cuanto a las voces de cada testimonio, se observan emociones que van desde la tristeza, disgusto, repulsión, impotencia, rabia, angustia y miedo, hasta emociones tales

como la relajación, excitación y alegría. Frente a esto, en los primeros 10 minutos del documental predomina la emoción de la angustia, seguida hacia los 20 minutos por el miedo. A medida que avanza el metraje, estas emociones se intensifican y se suman la impotencia y el disgusto, las cuales alcanzan su mayor concentración hacia el minuto 35.

De este modo, se evidencia una narrativa a lo largo del documental que parte con emociones de miedo y tristeza buscando situar al espectador en estos dos lindes emocionales, para reforzar el nudo del documental con una concentración importante de emociones negativas como la repulsión, impotencia, rabia y angustia, para posteriormente guiar un desenlace emocional en términos de relajación y excitación.

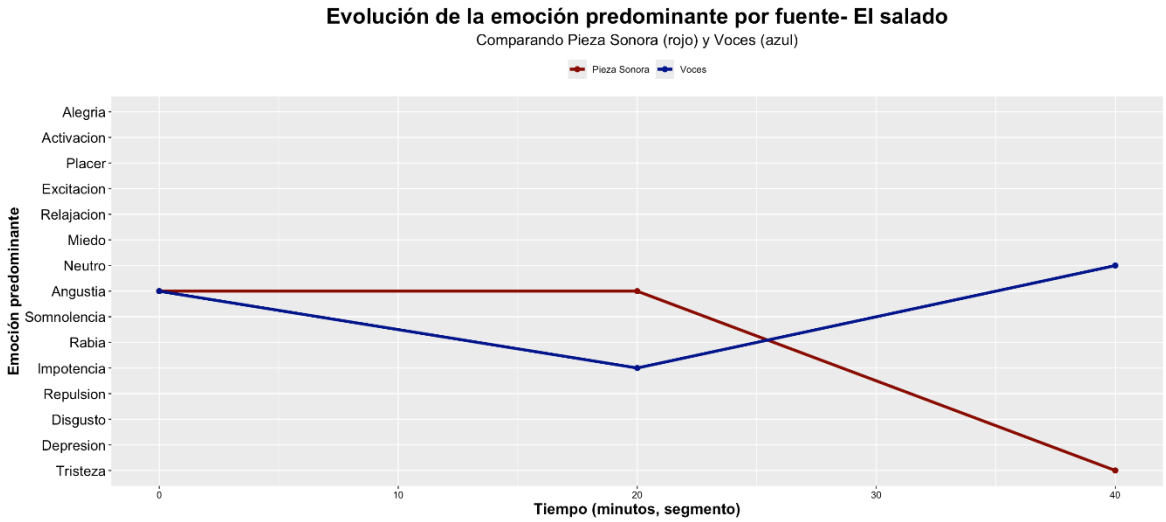
4.1.2 Análisis de la evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente

La segunda gráfica (ilustración 4-2) representa la evolución de la emoción predominante para cada fuente sonora: la pieza sonora y las voces de los participantes. En cuanto a la pieza sonora, esta mantiene una tendencia constante de angustia durante los primeros 20 minutos, para luego evolucionar progresivamente hacia la tristeza en la sección final del documental. De esta forma, el montaje sonoro configura un entorno emocional de carácter negativo e intenso, generando en el espectador una sensación predominante de tristeza.

Para el caso de las voces, la angustia representó un punto de partida que fue variando hacia la emoción generalizada de impotencia hacia el minuto 20 del documental. A partir de allí, y en sentido opuesto a la pieza sonora, la emoción de las voces tiende hacia la neutralidad. Eso muestra una narrativa emocional que tiene su origen en el trauma y la angustia, pero que, a medida que avanza el documental, evoluciona hasta alcanzar una mayor estabilidad emocional.

Ilustración 4-2

Evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente - documental 1.



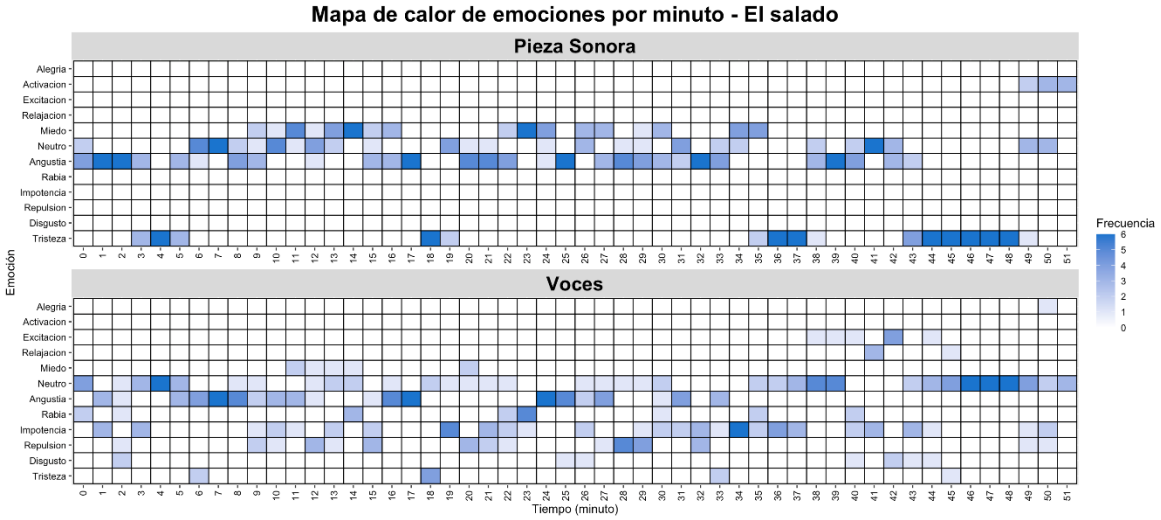
Esta correlación entre la variación de la emoción predominante de la pieza sonora y las voces, releva una narrativa que parte de una carga mayoritariamente negativa, pero que va neutralizándose a medida que avanza el documental Sin embargo, el refuerzo constante de la pieza sonora, impide que la atmósfera general abandone el espectro negativo, conllevando finalmente a una emocionalidad neutra en testimonio, que sirve de espacio para que la emoción de tristeza suscitada por la pieza sonora se sitúe en la narrativa.

4.1.3 Mapa de calor de emociones por minuto

En esta gráfica (ilustración 4-3), se observa la frecuencia por cada emoción en cada minuto del documental diferenciando entre la pieza sonora y las voces testimoniales. Para el caso de la pieza sonora, se muestra que la angustia es la emoción predominante, manifestándose en picos de alta frecuencia a lo largo de casi todo el documental. Esta emoción dominante es interrumpida en momentos puntuales por emociones de tristeza (minutos 4, 18 y 36-37). Hacia el final, la tendencia cambia a una variación más sostenida, también hacia la tristeza (minutos 43-48), para finalmente cerrar con un giro abrupto hacia la neutralidad y una posterior activación (minutos 49-51).

Ilustración 4-3

Mapa de calor de emociones por minuto – documental 1.



El mapa de calor también destaca momentos puntuales (minutos 11, 14 y 23) donde predomina la emoción de miedo. Estos momentos fueron de especial interés debido a la relación de la pieza sonora con la imagen visual presentada, ya que en ellos el montaje sonoro dota a la imagen visual de características aterrorizantes, generando un impacto importante en estos puntos.

En el caso de las voces, se observa que su intensidad emocional disminuye en ciertos momentos, cediendo el protagonismo a la emoción generada por la pieza sonora. Esto sugiere un equilibrio entre estos dos elementos sonoros con el fin modular la experiencia del espectador. Sin embargo, se presentan momentos específicos del documental en donde predomina la emoción de angustia (minutos 6, 7, 8, 16, 17, 24, 25, 27, 31 y 33) y hacia el minuto 23, se hace más fuerte la emoción de rabia.

En conjunto, esta gráfica nos permite visualizar de forma clara una narrativa sonora en tres momentos. El primero está guiado por la angustia de la pieza sonora, mientras los testimonios transitan entre la rabia, la impotencia y el disgusto. El segundo momento define el corazón emocional del documental, un nudo traumático donde la pieza sonora intensifica

la angustia y el miedo, y las voces expresan repulsión e impotencia. En el tercer momento prima la neutralidad anclada a la tristeza y aparecen variaciones hacia la relajación, excitación y activación, sugiriendo una resolución emocional aterrizada y compleja.

4.1.4 Mapa emocional narrativo por fuente

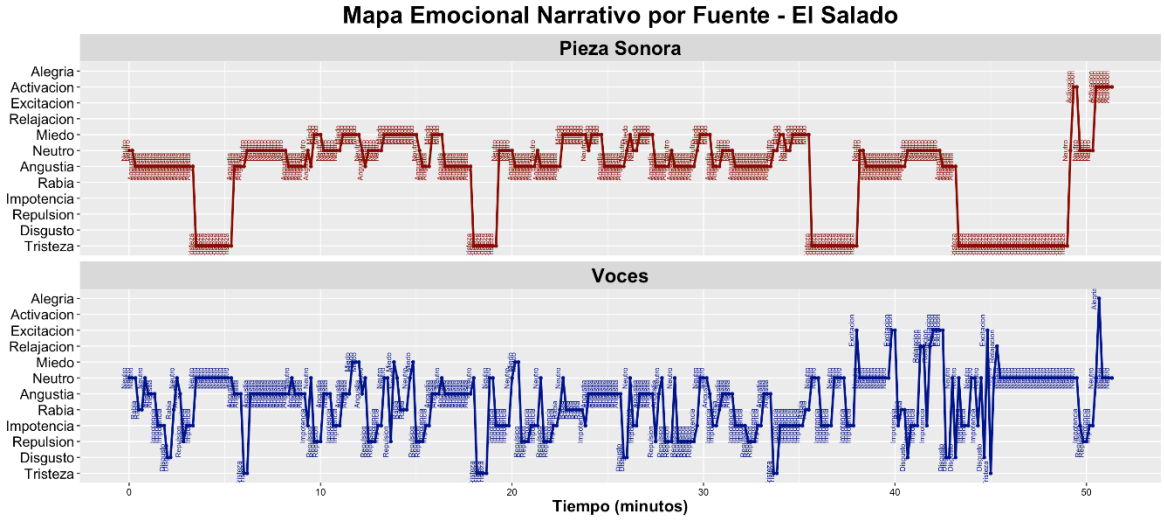
Esta gráfica (ilustración 4-4) presenta la narrativa emocional del documental, mostrando la variación continua de las voces (línea azul) y de la pieza sonora (línea roja). El gráfico permite visualizar un contraste entre ambos elementos, siendo la pieza sonora más constante en cuanto a emociones tal y como se aprecia en las gráficas anteriores, presentando sin embargo algunas variaciones abruptas y significativas hacia la tristeza en momentos puntuales.

En ese sentido, se confirma la angustia como la emoción predominante en la pieza sonora. No obstante, esta fluctúa constantemente hacia el miedo y la neutralidad, manteniendo una atmósfera controlada entre esas tres emociones. Las excepciones radican en cambios repentinos dirigidos a la tristeza, mayoritariamente hacia el final del documental en donde se establece en la emoción de tristeza, con variaciones puntuales hacia la activación.

En cuanto a las voces, su narrativa emocional es mucho más rica en variaciones. Si bien la emoción predominante tiende a ser la angustia, se aprecia un tránsito constante en la narrativa entre la neutralidad, el miedo, la impotencia, rabia, disgusto y repulsión, sobre todo en los minutos 10 y 20. A partir del minuto 20, la angustia generalizada, aunque se mantiene, migra hacia la repulsión, con fluctuaciones constantes hacia la neutralidad. Esto manifiesta una atmósfera emocional compleja con una gran carga negativa, que busca ser aligerada por la atmosfera emocional de angustia que mantiene la pieza sonora (minutos 20 a 30).

Ilustración 4-4

Mapa emocional narrativo por fuente – documental 1.



Finalmente, vemos hacia la tercera parte del documental una narrativa que posee variaciones profundas entre el disgusto, tristeza, impotencia y la neutralidad, con algunos picos de excitación que servirán de antesala para el desenlace del documental. Aquí, las voces expresan variaciones hacia la neutralidad, en contraste con la atmósfera de tristeza que mantiene la pieza sonora. Éstas presentan solo un pico de alegría al final del documental frente al cual ambas muestras sonoras mantienen una lógica similar.

4.2 Caso de estudio 2: ‘Bojayá: La guerra sin límites’

4.2.1 Análisis de distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente

En la gráfica 4-5, ilustra la distribución de emociones a lo largo del documental, diferenciando entre la pieza sonora general y las voces testimoniales. Aquí, se evidencia que en el caso de la pieza sonora, ésta transita entre el silencio (neutralidad) y la tristeza. Al inicio del documental predominan también la angustia y el miedo, mientras que emociones como la relajación y la alegría aparecen en menor medida; en esta primera parte, la alegría se manifiesta únicamente en un punto específico a modo de introducción.

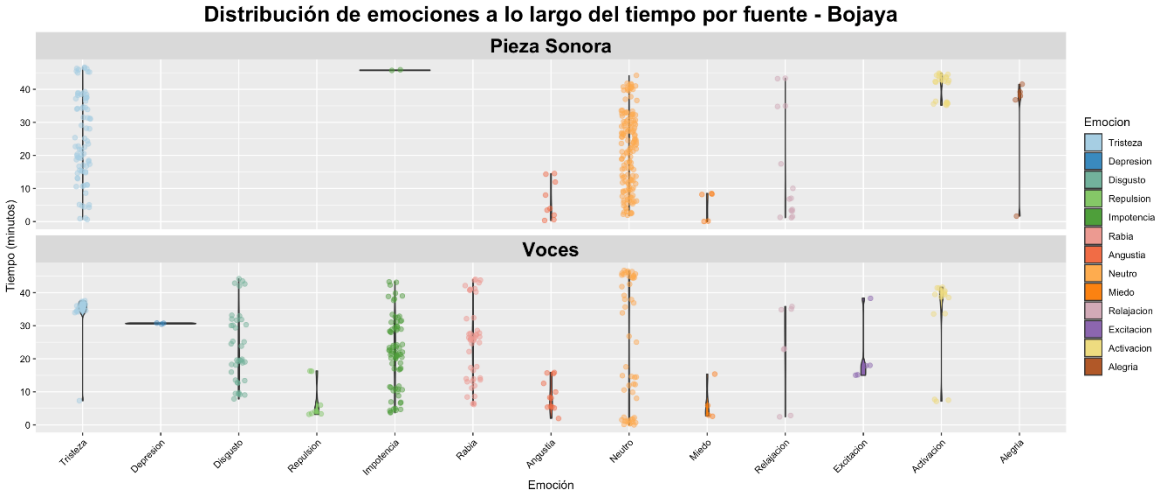
Posteriormente, una mayor concentración de silencio en la pieza sonora cede el protagonismo a las voces. Hacia el cierre del documental, y de forma similar al primer caso de estudio, irrumpen emociones de activación y alegría. Esto define una pieza sonora constante y con pocas variaciones emocionales, similar a la pieza sonora del primer estudio de caso analizado.

Para el caso de las voces, existe una riqueza emocional amplia, abarcando casi todo el espectro de las categorías emocionales definidas, presentando una mayor incidencia en las emociones de impotencia, rabia, disgusto y miedo en la mayoría del documental, con un crecimiento en las emociones de excitación y activación tanto en la primera parte del documental como hacia el final de éste. Además, podemos apreciar un crecimiento en la emoción de depresión hacia los 30 minutos del documental en donde además se encuentran presentes emociones de disgusto e impotencia.

Finalmente, la gráfica demuestra una emoción predominante de impotencia respecto del primer caso de estudio. A pesar de ello, las narrativas guardan semejanza en cuanto a que en un primer momento se despliega una atmósfera que, en el caso de este segundo documental se hace posible a partir del montaje entre una pieza sonora que maneja emociones de tristeza, angustia y miedo con tintes e relajación, y que soportan las emociones de neutralidad, angustia y relajación, con el fin de sentar las bases de lo que posteriormente se presenta con testimonios que se enmarcan en emociones predominantemente negativas para finalizar en un tercer momento con mayor presencia en la neutralidad, el silencio y posteriormente la activación y alegría.

Ilustración 4-5

Distribución de emociones a lo largo del tiempo por fuente – documental 2.



4.2.2 Análisis de la evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente

En esta segunda gráfica (4-6) se observa la emoción predominante presentada en la pieza sonora y las voces, y su evolución a lo largo del documental. A diferencia del primer estudio de caso, en cuanto a la pieza sonora, aquí está presente el silencio como eje fundamental del documental, dando prioridad a la emocionalidad transmitida por las voces. Esta atmósfera sonora, inicialmente neutra, varía hacia la mitad del documental con la introducción de emociones más positivas, para finalmente culminar en una sensación de activación. Dicho desenlace sugiere, desde el montaje sonoro, una resolución emocional "satisfactoria".

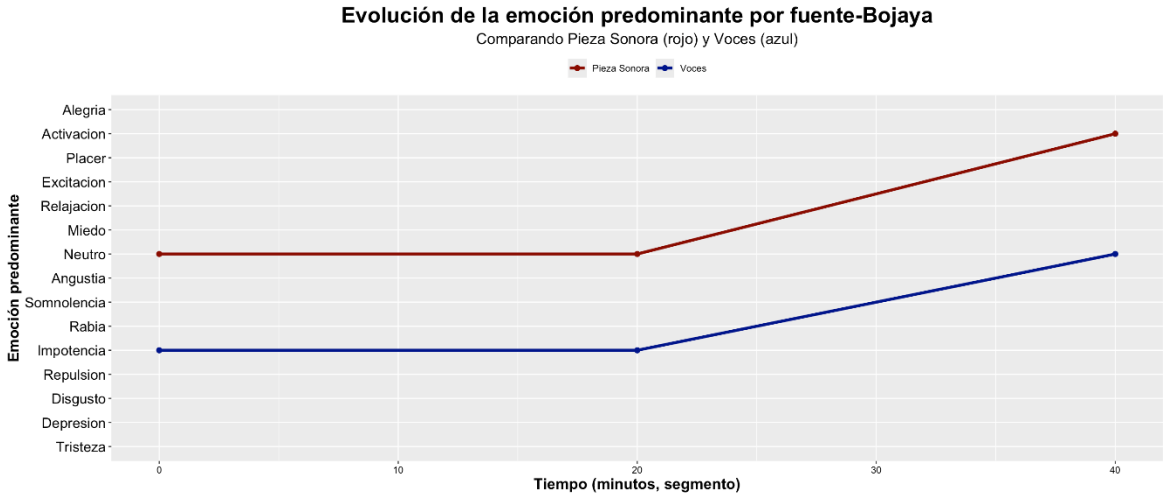
Esta atmósfera, predominantemente silenciosa pero con variaciones emocionales positivas, constituye una necesidad por lograr un manejo emocional respecto de la tendencia que proponen las voces de las narraciones presentes, generando una complementariedad en el montaje sonoro. En los testimonios, se aprecia una emoción dominante de impotencia que se mantiene durante la primera parte del documental. Posteriormente, esta emoción varía de forma exponencial hacia una neutralidad que

permite una mayor potencia hacia esa sensación “satisfactoria” que se percibe al final del documental.

Esta transición permite evidenciar una evolución controlada tomando como punto de partida un espacio en donde prevalece la impotencia, para llegar al final a un punto emocional en donde, si bien surgen espacios emocionales de activación y alegría, se mantiene dentro de un rango neutral propio de un estado de calma frente a los hechos narrados.

Ilustración 4-6

Evolución de la emoción predominante a lo largo del tiempo por fuente - documental 2.



4.2.3 Mapa de calor de emociones por minuto

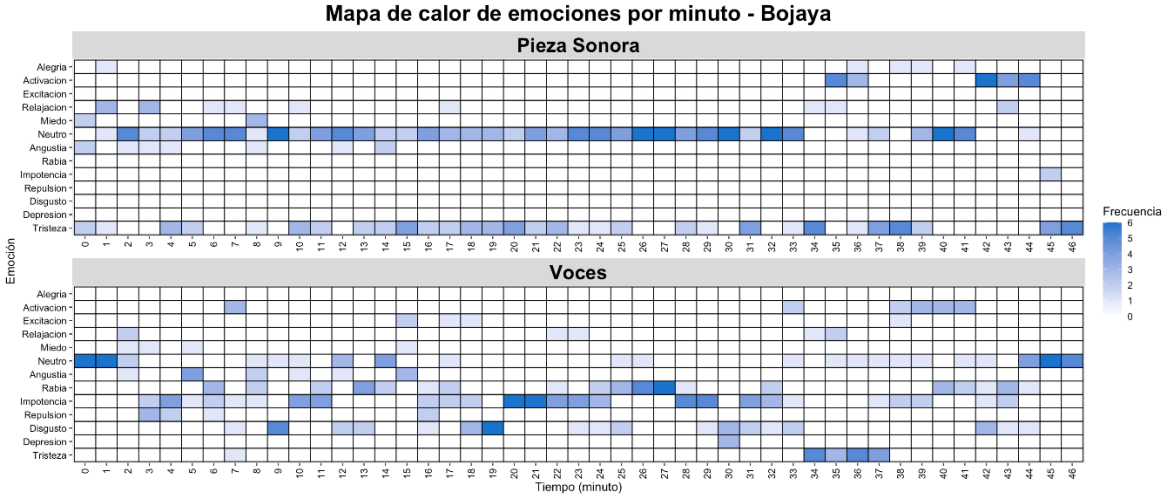
En la ilustración 4-7, así como en el estudio de caso número 1, observamos el mapa de calor de emociones por minuto para el segundo documental. El análisis de la **pieza sonora** muestra un silencio predominante que cede esporádicamente a la emoción de tristeza. Aunque esta tendencia general se mantiene, al inicio se registran momentos puntuales de alegría, relajación, miedo y angustia, pero sin interferir significativamente con la postura neutral que establece el silencio. Hacia el minuto 34 del documental, existe una variación hacia la tristeza, con cambios hacia la activación que, pese a que no se mantienen por mucho tiempo, presentan una frecuencia considerable.

La pieza sonora concluye con emociones positivas, reforzando la estructura narrativa de inicio, nudo y desenlace ya observada. Para el caso de las voces, éstas presentan mayor variación emocional en donde podemos percibir hacia la primera parte del documental (minutos 1 a 16) emociones que parten determinantemente desde la neutralidad y varían hacia el miedo, la relajación, algunas muestras mínimas de excitación, y en donde se concentran mayoritariamente sentimientos de rabia, impotencia y disgusto.

Hacia el centro del documental, se percibe claramente un “nudo” cargado en su mayoría de sentimientos de impotencia y rabia, que se extienden hasta el minuto 33. A partir de allí, se aprecia un descenso emocional hacia el "desenlace", donde coexisten la tristeza, la neutralidad y la impotencia, con algunas concentraciones de activación. La narrativa testimonial finaliza en un estado neutral de los testimonios de las víctimas. Tal como en el primer caso de estudio, esta narrativa responde a una estructura clásica de tipo argumental, en donde hay una dirección clara hacia un desenlace.

Ilustración 4-7

Mapa de calor de emociones por minuto - documental 2.



4.2.4 Mapa emocional narrativo por fuente

La ilustración 4-8, el mapa emocional narrativo de este segundo documental, revela dinámicas similares a las del primer caso. El análisis de la pieza sonora muestra una tendencia constante al silencio, con variaciones significativas hacia la tristeza. Pese a que estas variaciones no se mantienen por mucho tiempo, tienden a llegar a una estabilización hacia el silencio para posicionar al espectador en términos emocionalmente sonoros, a una atmósfera en donde predominan emociones positivas de alegría, activación y relajación, culminando en un último descenso hacia la tristeza. En la última etapa del documental, existe una variación hacia la tristeza, seguido por un cambio abrupto hacia la activación, seguido por picos alternados entre tristeza y alegría.

En cuanto a las voces, persiste una riqueza emocional dividida en tres etapas que corroboran el interés narrativo por contar una historia con un inicio, que en este caso podemos observarlo en los primeros 20 minutos del documental; un nudo, apreciable hasta el minuto 33 del documental; y un desenlace hacia el final del documental.

Para el caso del primer momento, se muestra un punto de partida desde la neutralidad, que maneja variaciones hacia la angustia, relajación, repulsión, miedo, tristeza, activación, disgusto y excitación; esto corresponde a un ensamblaje característico en donde se narra en primera instancia la realidad social que vive la población, mostrando momentos en donde a comunidad vive de forma tranquila, para posteriormente introducir el fenómeno de la masacre, que dota de un ritmo emocional de disgusto e impotencia al espectador, situándolo en el tema fundamental, que es la puesta en evidencia del acontecimiento, que en este caso no es tanto el fenómeno de la masacre sino los rezagos producidos por este la población.

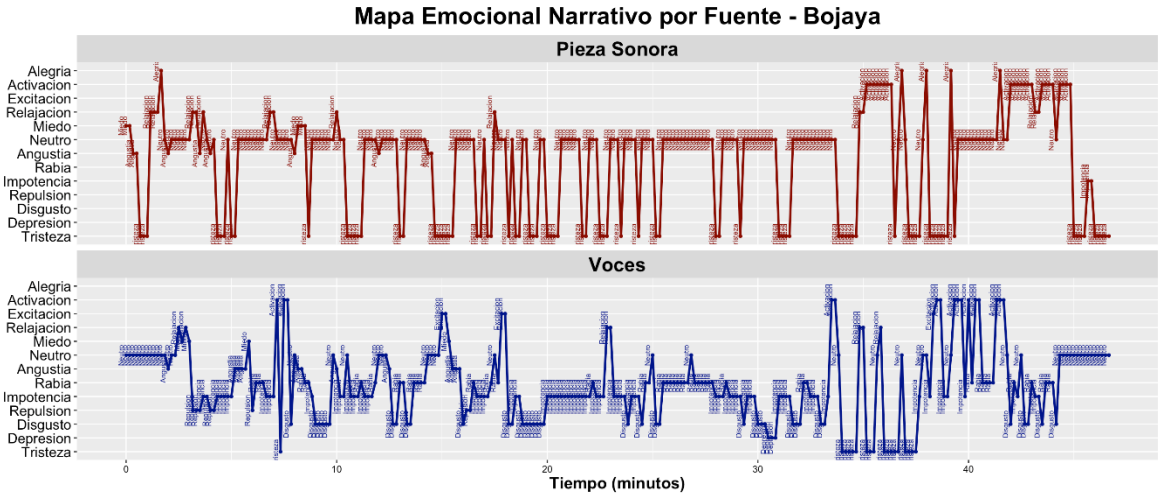
Para el segundo momento, en donde la narrativa se centra en los sucesos acontecidos en torno a la masacre, podemos ver una línea testimonial que se sostiene casi que en la totalidad de este momento, en las emociones de impotencia, disgusto y rabia, con un descenso puntual hacia la depresión para poder retomar nuevamente hacia la impotencia y el disgusto.

Finalmente, en el tercer momento, encontramos casi que al igual que en la pieza sonora, una variación constante entre tristeza, relajación que asciende a impotencia y rabia, con activación de forma cíclica, guiando la percepción del espectador hacia un desenlace agridulce que varía hacia el disgusto y la rabia, debido a la inconformidad que vive la comunidad, en perspectiva a lo mostrado en el momento inmediatamente anterior en el documental, finalizando con una neutralidad en el discurso que da cierre al documental.

De esta manera, en este mapa emocional podemos notar que tanto el “inicio” como el “desenlace” comparten características similares en cuanto a las variaciones significativas de emociones presentes en ambos. Esto es propio de una narrativa clásica antes percibida en ambos estudios de caso, característica de producciones de carácter argumental.

Ilustración 4-8

Mapa emocional narrativo por fuente – documental 2.



4.3 Análisis de comentarios por documental

Habiendo analizado los resultados gráficos obtenidos, se prosiguió con el análisis de los comentarios realizados al documental por parte la población, de forma libre y en el transcurso del tiempo desde que el documental fue publicado, a través de la plataforma

web YouTube, con el fin de contrastar los datos obtenidos con las emociones más relevantes expresadas por los espectadores después de ver el documental.

4.3.1 Análisis de comentarios para el documental 'El Salado: Rostro de una masacre'

El primer documental, respectivamente el de 'El Salado: Rostro de una masacre', poseía un total de 2.266 comentarios, presentándose éstos en el documental de forma aleatoria, para lo cual tomé una muestra de 286 opiniones, la cual fue determinada a partir de la siguiente ecuación (4-1):

$$n = \frac{{Z_\alpha}^2 Np(1-p)}{e^2(N-1) + {Z_\alpha}^2 p(1-p)} \qquad 4\text{-}1$$

El resultado obtenido fue un total de 286 comentarios a analizar con el fin de cubrir de forma estadística las emociones percibidas en los comentarios realizados al primer documental. De este modo, tomé los 286 comentarios al azar le solicité a la Inteligencia Artificial que en un primer inicio identificara las emociones presentes en cada uno de los comentarios, sin delimitación alguna; esto para poder rescatar aquellos comentarios que expresaran emociones no delimitadas en la variable categórica definida.

Así, la primera pregunta realizada a Gemini estuvo enfocada a una categorización de las emociones presentadas en la muestra suministrada. Su respuesta, estuvo enfocada en la siguiente categorización mostrada en la siguiente tabla (tabla 4-1):

Tabla 4-1

Emociones identificadas por Gemini.

Categoría emocional realizada por Gemini	Descripción
Dolor y Tristeza profunda	Esta es la emoción más prevalente, manifestada de diversas formas, desde un lamento personal hasta expresiones de sufrimiento compartido por las víctimas y el país
Indignación, Rabia y Frustración	Los comentarios reflejan una fuerte ira y frustración hacia los responsables de la masacre

	(paramilitares, ejército, gobierno) y la falta de justicia.
Miedo, Terror y Zozobra	La descripción de la masacre evoca sentimientos de terror y la permanencia de un temor latente.
Impotencia y Desesperanza (con toques de Lucha y Esperanza por la Justicia)	Hay un sentimiento general de impotencia ante la magnitud de los hechos y la falta de justicia, pero también se vislumbra una esperanza de cambio y justicia divina o terrenal.
Solidaridad y Empatía	Muchos comentarios expresan apoyo y compasión por las víctimas y el pueblo colombiano, a menudo desde la perspectiva de personas de otros países que han vivido tragedias similares.
Desconfianza y Crítica Institucional	Hay una marcada crítica hacia el gobierno, el ejército y las autoridades por su inacción, complicidad o falta de respuesta.
Asombro y Shock	La brutalidad de los hechos genera incredulidad y asombro ante la capacidad humana para la maldad.
Anhelo de Memoria y No Repetición	Hay un deseo de que la historia sea recordada para evitar que se repitan eventos tan atroces.

Nota. En esta tabla se incluyen las emociones identificadas por la inteligencia artificial Gemini en la muestra de 286 comentarios suministrada.

Posteriormente, realicé una comparación de las categorías emocionales definidas respecto del tipo de emoción identificada por Gemini en los comentarios. Esta relación se encuentra en la siguiente tabla (tabla 4-2):

Tabla 4-2

Agrupación de las emociones identificadas por Gemini en el documental 1 respecto de las categorías de emociones definidas.

Emoción general	Emociones identificadas por Gemini
Alegría	Solidaridad y Empatía
Activación	Miedo, Terror y Zozobra Impotencia y Desesperanza (por la lucha) Asombro y Shock Anhelo de Memoria y No Repetición
Placer	No se identificaron emociones relacionadas en los comentarios.
Excitación	Miedo, Terror y Zozobra (como estado de alta activación negativa)

	Asombro y Shock
Relajación	No se identificaron emociones relacionadas en los comentarios.
Miedo	Miedo, Terror y Zozobra Asombro y Shock.
Neutral	Solidaridad y Empatía (en mensajes de apoyo simples) Anhelo de Memoria y No Repetición (en llamados educativos).
Angustia	Dolor y Tristeza Profunda Miedo, Terror y Zozobra Impotencia y Desesperanza Solidaridad y Empatía.
Somnolencia	No se identificaron emociones relacionadas en los comentarios.
Rabia	Indignación, Rabia y Frustración Desconfianza y Crítica Institucional
Impotencia	Indignación, Rabia y Frustración Impotencia y Desesperanza Desconfianza y Crítica Institucional.
Repulsión	Indignación, Rabia y Frustración Desconfianza y Crítica Institucional Asombro y Shock
Disgusto	Indignación, Rabia y Frustración Desconfianza y Crítica Institucional Asombro y Shock
Depresión	Dolor y Tristeza Profunda Impotencia y Desesperanza
Tristeza	Dolor y Tristeza Profunda Impotencia y Desesperanza Solidaridad y Empatía Anhelo de Memoria y No Repetición

Nota. En esta tabla se muestra la agrupación realizada por Gemini respecto de las emociones identificadas por la IA en el documental 1 en relación con las categorías de emociones definidas.

Posteriormente, le pedí a Gemini que obtuviera los porcentajes por número de comentarios en relación con cada una de las categorías de emociones suministradas. Tales resultados se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 4-3

Porcentajes de emociones predominantes en los comentarios presentes en el primer documental.

Categoría Emocional	Número de Comentarios Relacionados	Porcentaje del Total de Comentarios
Tristeza	118	41.26%
Rabia	108	37.76%
Disgusto	87	30.42%

Activación	82	28.67%
Impotencia	51	17.83%
Neutral	41	14.34%
Angustia	41	14.34%
Miedo	28	9.79%
Repulsión	16	5.59%
Alegría	13	4.55%
Depresión	3	1.05%
Excitación	0	0.00%
Placer	0	0.00%
Relajación	0	0.00%
Somnolencia	0	0.00%

Nota. En esta tabla se incluyen los porcentajes obtenidos por Gemini respecto de emociones presentadas en la muestra de comentarios analizados para el primer documental.

Aquí, podemos observar, en contraste con lo observado en las gráficas del primer análisis, que la emoción predominante percibida o reflejada en los espectadores es la tristeza, seguida por la rabia, el disgusto y la activación, reflejando que mayoritariamente la narrativa manejada por el documental genera una sensación generalizada de tristeza, percibiendo esta sensación en el 41,26% de los comentarios revisados; eso implica que a casi la mitad de la población le generó tristeza, entre otras emociones recibidas por el documental[37].

[37] Si bien, realizando una sumatoria rápida encontramos que los porcentajes exceden el 100%, esto es debido a que algunos comentarios comparten distintas emociones a la vez. El método utilizado por la inteligencia artificial parte de un conteo individual para cada emoción según los comentarios que presentaran tal emoción. Así, esta medición no corresponde al porcentaje de los comentarios que posee una sola emoción, sino en qué porcentaje de los comentarios se encuentra presenta cada emoción, independientemente de otras emociones que puedan existir en determinado comentario.

4.3.2 Análisis de comentarios para el documental ‘Bojayá: La guerra sin límites’

De igual modo, para el segundo documental ‘Bojayá: La guerra sin límites’, revisé los 108 comentarios presentes en éste, para los cuales realicé una depuración de éstos dado que algunos no decían mayor cosa y otros se repetían, quedando un resultante de, tanto de comentarios principales como de respuestas a algunos de estos comentarios, 76 comentarios a analizar. De este modo, le pedí a Gemini que realizara una categorización de las emociones que se presentaban en los comentarios anteriores. Estas emociones fueron similares a las emociones descritas por Gemini para el primer documental exceptuando una que estuvo presente en este documental y en el anterior no, y que Gemini denominó ‘Neutral (o menos cargado emocionalmente)’. La siguiente tabla muestra una comparación entre las emociones identificadas por Gemini en el primer documental, y en el segundo:

Tabla 4-4

Comparación categorías de emociones obtenidas por Gemini en ambos documentales.

Categorías emociones obtenidas por Gemini en Documental 1	Categorías emociones obtenidas por Gemini en Documental 2
Dolor y Tristeza profunda	Tristeza y Dolor Profundo
Indignación, Rabia y Frustración	Rabia, Indignación y Frustración.
Miedo, Terror y Zozobra	Miedo, Terror y Zozobra
Impotencia y Desesperanza (con toques de Lucha y Esperanza por la Justicia)	Angustia y Desesperanza (con matices de Lucha y Esperanza)
Asombro y Shock	Asombro y Shock
(No hay equivalencia)	Neutral (o menos cargado emocionalmente)
Desconfianza y Crítica Institucional	*(No hay equivalencia)*
Anhelo de Memoria y No Repetición	*(No hay equivalencia)*

Habiendo obtenido esto, se solicitó a Gemini que agrupara en una tabla las emociones que identificó anteriormente, en relación con las categorías relacionadas a las emociones, a saber: alegría, activación, placer, excitación, relajación, miedo, neutral, angustia,

somnolencia, rabia, impotencia, repulsión, disgusto, depresión y tristeza. La siguiente tabla muestra tal relación:

Tabla 4-5

Agrupación de las emociones identificadas por Gemini en el documental 2 respecto de las categorías de emociones definidas.

Categorías Emocionales Suministradas	Emociones Identificadas en los Comentarios de Bojayá (Relacionadas)
Alegría	No se identificaron expresiones directas de alegría. Puede haber matices de alivio o esperanza.
Activación	Miedo, Terror y Zozobra (como estado de alerta e impacto); Asombro y Shock; Angustia (por la intensidad del sufrimiento)
Placer	No se identificaron emociones relacionadas.
Excitación	No se identificaron emociones relacionadas.
Relajación	No se identificaron emociones relacionadas.
Miedo	Miedo, Terror y Zozobra
Neutral	Comentarios informativos; Búsqueda de objetividad; Observaciones temporales o de situación
Angustia	Tristeza y Dolor Profundo (por la aflicción); Miedo, Terror y Zozobra (por la incertidumbre); Desesperanza (por la zozobra sobre el futuro)
Somnolencia	No se identificaron emociones relacionadas.
Rabia	Rabia, Indignación y Frustración; Crítica a figuras políticas y grupos armados
Impotencia	Rabia, Indignación y Frustración (ante la falta de control o justicia)
Repulsión	Rabia, Indignación y Frustración (hacia la barbarie y la corrupción); Asombro y Shock (ante la crueldad)
Disgusto	Rabia, Indignación y Frustración (hacia acciones injustas o corruptas); Crítica a figuras políticas y grupos armados
Depresión	Tristeza y Dolor Profundo (cuando la tristeza es muy profunda o prolongada); Desesperanza
Tristeza	Tristeza y Dolor Profundo; Angustia (por el sufrimiento ajeno); Desesperanza

Nota. En esta tabla se muestra la agrupación realizada por Gemini respecto de las emociones identificadas por la IA en el documental 2 en relación con las categorías de emociones definidas.

Una vez realizada esta agrupación, al igual que con los comentarios realizados para el primer documental, se le pidió a Gemini que obtuviera los porcentajes por número de comentarios en relación con cada una de las categorías de emociones suministradas.

Tabla 4-6

Porcentajes de emociones predominantes en los comentarios presentes en el segundo documental.

Categoría Emocional	Número de Comentarios Relacionados	Porcentaje del Total de Comentarios
Rabia	38	80.85%
Disgusto	32	68.09%
Neutral	12	25.53%
Impotencia	12	25.53%
Tristeza	12	25.53%
Angustia	7	14.89%
Activación	1	2.13%
Miedo	1	2.13%
Alegría	0	0.00%
Placer	0	0.00%
Excitación	0	0.00%
Relajación	0	0.00%
Somnolencia	0	0.00%
Repulsión	0	0.00%
Depresión	0	0.00%

Nota. En esta tabla se incluyen los porcentajes obtenidos por Gemini respecto de emociones presentadas en la muestra de comentarios analizados para el segundo documental.

En este documental, podemos observar en contraste con lo observado en las gráficas del primer análisis, que la emoción predominante percibida o reflejada en los espectadores fue la de la rabia, la cual estuvo presente en los comentarios en un 80.85%, seguida del disgusto el cual estuvo presente en un 68.09%, y la neutralidad, la impotencia y la tristeza, con presencias similares de un 25.53%; y la angustia, activación y miedo como menores emociones encontradas en los comentarios.

Frente a esto, se puede inferir que la narrativa expuesta por el documental impacta de forma negativa al espectador, no tanto generando tristeza o miedo sino rabia e indignación sobre este acontecimiento en específico y la forma en la que aquí fue mostrado.

4.4 Entrevista a expertos

Una vez obtenidos los resultados de percepción emocional tanto del análisis de tiempo de cada documental, como de los comentarios realizados a cada uno de éstos, realice una exploración sobre la forma de realización de estos documentales. Para ello, seleccioné a un grupo aleatorio de expertos en el campo conformado por realizadores audiovisuales, artistas sonoros y profesionales en medios audiovisuales con el fin de realizar un abordaje más profundo sobre sus percepciones profesionales respecto tanto del desarrollo de estos documentales como en general en cuanto a diseño sonoro.

Debido a las condiciones geográficas que comprometían la realización de las entrevistas de manera sincrónica, a excepción de dos expertos, estas entrevistas fueron realizadas en su mayoría de manera asincrónica, además con el fin de dar la posibilidad a los expertos de reflexionar sobre sus posiciones particulares; debido a esto, los datos se recolectaron mediante notas de voz que los entrevistados compartieron con sus respuestas ante la pregunta posterior a la audiovisión del documental.

4.4.1 Primera entrevista: Simón Gutiérrez (cineasta)

La primera entrevista fue realizada a Simón Gutiérrez, un cineasta especializado en documental con una maestría en documental creativo en Inglaterra. El experto hizo su abordaje del documental ‘*El Salado: Rostro de una masacre’*, resaltando respecto de éste que el diseño sonoro fue bastante apropiado para la temática, haciendo énfasis en los momentos de música incluidos con algunas de las entrevistas, destacando la pieza musical

mostrada al principio realizada con cuerdas sostenidas, resaltando de ésta la tensión generada por esta pieza en el momento en el que las víctimas mostradas en el documental empiezan a contar qué sucedió ese día en la masacre, resaltando también el final del documental en donde se perciben ritmos con tambores y voces, en un canto sobre la paz de Colombia.

El experto destaca que son específicamente momentos muy poderosos del diseño sonoro de la música; mencionando también otras partes en que los cantos siguientes son usados en puntos específicos, percibiendo instantes en los que pareciese que estos cantos se presentan en honor a las víctimas; sin embargo, siente que este uso de la música en lo personal, fue un poco exagerado, ya que percibe momentos en los que hubiera servido mucho más incluir el silencio, no en términos de ausencia de sonido sino al silencio de la música, que solamente esté el ambiente de la grabación.

Resalta a modo de ejemplo, que le hubiese gustado escuchar el ambiente de capturado cuando ocurría la entrevista al chico que sobrevivió a la masacre en la escena en la que éste se encuentra caminando por la plaza y está contando la disposición de las personas estaban y los paramilitares; señalando que en ese momento, la música hubiese podido disminuir para dar paso únicamente a la voz del chico y el ambiente del lugar.

El experto también expresó que, dado que era un documental muy enfocado en el espacio, un documental que toma lugar en El Salado y que nos narra un momento de la historia de este pueblo en el antes, durante y después de la masacre; siente que el diseño sonoro hubiera podido hacer un contraste entre el sonido de este “pueblo fantasma” –resaltando que en el documental este pueblo es descrito como tal–, y el sonido de lo que era antes este pueblo pujante, del cual se menciona que tenía 7000 habitantes y que a la fecha cuenta con menos de 100. Esto lo menciona, resaltando que visualmente, este contraste está, y siente que fue logrado muy bien dado que existe un uso de los registros visuales en el campo y el uso de archivos de fotos del pueblo de la gente y las entrevistas, pero que sonoramente ese contraste es casi inexistente.

Por último, menciona que personalmente hubiese abordado este proyecto desde esta perspectiva mencionada anteriormente, haciendo un contraste entre el antes y el después de lo que sucedió en el pueblo y en ese sentido no depender tanto de la música sino

también de los sonidos que surgen de la grabación en el trabajo de campo; además, hubiese creado estos paisajes sonoros de lo que estaba sucediendo cuando estaban grabando de la naturaleza del pueblo. A modo de ejemplo, señala una escena en la que, como mencionó antes, uno de los entrevistados, a saber el muchacho, entra a una casa, en la que le hubiese gustado escuchar a qué sonaba esa casa, esa casa abandonada; y en ese sentido, a qué suenan esos edificios abandonados, resaltando que ese aspecto se pierde en gran medida cuando está constantemente sonando la música.

4.4.2 Segunda entrevista: Daniel Montes (sonidista)

La segunda entrevista fue realizada a Daniel Montes, un realizador audiovisual en formación cuyo interés y enfoque particular tanto en su experiencia en campo como en su formación, ha ido encaminada al sonido, más específicamente en la labor de sonidista de producción para medios audiovisuales (televisión, cine y comerciales). De este modo, el experto realizó su discusión en torno al documental ‘El Salado: Rostro de una masacre’, para el cual tuvo varias anotaciones en cuanto al sonido y su captación siendo su perspectiva, mucho más técnica respecto de lo expresado por el experto anterior.
El experto, destacó que el documental siguió una especie de procedimiento típico en cuanto a los documentales, buscando que éste tuviese un sonido, en sus palabras “de televisión”. Así, el experto explicó que un sonido de televisión se enfoca en que la voz de la persona se escuche como si estuviera grabada un estudio; es decir, la voz de la persona no importa si está a 15 metros distanciada de la Cámara, si no está en el plano, si está cerca, etcétera; siempre se escuchará cerca, como como si fuera grabado en un estudio y esto es debido al uso de micrófonos inalámbricos.

Debido a esto, el experto resaltó que siempre está la cercanía del diálogo de los personajes por el uso de los micrófonos inalámbricos, siendo esto algo distintivo en el documental colombiano, dado que por temas de televisión, los editores y los diseñadores de sonido para televisión prefieren que el sonido se escuche fuerte y que no tenga mucho dinamismo, es decir; que suene en algunas partes alto y en algunas partes bajo, porque está pensado

para sonar en cualquier tipo de televisor, entonces se prefiere que el sonido se grabe con un micrófono inalámbrico para que éste siempre se escuche fuerte y consistente.

El experto además señala que para cine, –documentales de cine–, los sonidistas, los diseñadores sonoros y los editores ya prefieren tener más libertad en cuanto al tratamiento del diálogo porque ya las salas de cine poseen un sistema de sonido que tiene ciertas especificaciones, otorgándole la libertad al sonidista y realizador de usar otro tipo de micrófonos en los que la voz suena diferente. A modo de ejemplo, el experto señala que para él un micrófono inalámbrico genera una variación significativa a la voz a la persona, expresando que le genera la sensación de estar escuchando un radio, como si estuviera escuchando un locutor. En ese sentido, las producciones grabadas con ese tipo de micrófonos que están cerca a la persona siempre van a poseer ese efecto debido a que como están cerca de la persona, el efecto de proximidad se hace presente, ocasionando que los graves de la voz se escuchen con mayor intensidad, teniendo siempre esa característica de parecer un sonido de una emisora, de un locutor, de un estudio.

El experto señala que ese tipo de cosas no suceden cuando el documental es para cine, aclarando que no todos los documentales para televisión se graban con micrófonos inalámbricos; expresando que ha tenido oportunidades de estar en documentales para televisión también, y que ha utilizado micrófonos tipo Boom, así como micrófonos inalámbricos.

En lo personal, el experto expresa que prefiere el sonido del micrófono de boom porque capta un sonido más natural; como si se estuviera hablando con una persona. Expresa esta preferencia debido a esta sensación, respecto de un micrófono inalámbrico en donde la voz va a sonar cargada de registros bajos, pero hay veces que el micrófono de tipo Boom no se puede meter a donde está la persona, o el techo está muy bajo, hay algún obstáculo que me impida llegar ahí a la persona o el plano de Cámara es muy abierto, entonces en todo momento cuando yo trabajo sonido para una producción, la persona siempre tiene un micrófono inalámbrico escondido; desde luego yo trato de llegar con la caña todo lo que pueda, pero si no puedo, tengo el micrófono inalámbrico, entonces este registro inalámbrico pasa a ser el sonido principal.

El experto cuenta que, al hacer grabaciones de testimonios, refiriéndose con esto a entrevistas cerca a las personas y en las cuales éstas va a hablar por mucho tiempo, siempre usa un micrófono tipo Boom; el problema de los inalámbricos también recae en su compresión del sonido, debido a que su funcionamiento es el de enviar ondas de radio de un aparato transmisor a un aparato receptor y en ese proceso de transmisión de ondas, el sonido debe ser comprimido para que sea más fácil tal transmisión.

El experto continua explicando que, antes de este proceso el sonido se comprime y cuando llega al receptor, el sonido se descomprime siendo ese el sonido que queda grabado; pero ya es un sonido que tiene un procesamiento que le quita rango dinámico y lo hace sonar más sencillo, más compacto y realmente no tiene la riqueza de un sonido análogo grabado con un micrófono tipo boom que tiene un alcance superior y que tiene una fidelidad mayor en todas las frecuencias ya que la respuesta de frecuencia de un micrófono Boom es muy plana, evitando la adición y sustracción de determinadas frecuencias del sonido capturado, dejándolo tal y como es; en el documental específico, señala la presencia de un sonido captado por medio de un micrófono inalámbrico.

Habiendo tocado el tema del diálogo que, como el experto expresó, no es todo el diseño sonoro de una película, luego nos habla un poco de los efectos que a su percepción se hacen difíciles de categorizar como efectos o música, siendo uno de éstos, uno de los sonidos más presentes en el documental, refiriéndose al de un canto o un grito “extremadamente tétrico”, al parecer proveniente de una voz femenina. Este sonido fue percibido por el experto en los testimonios más macabros; siempre estaba presente de modo característico tal grito, siendo no un grito súbito sino más bien un grito sostenido en el tiempo; un proceso que dura varios segundos y que continua sin la presencia de un pico, sino que se mantiene constante.

El experto además resalta la presencia de muchas escenas con cámara en velocidad aumentada en el documental, existiendo la presencia además de un sonido tipo “*bush*”, propio de las escenas con cámara en velocidad aumentada. También trae a colación la presencia de sonidos de disparos, sonidos de combates, etc. Con ello, el experto opina que el documental está en su mayoría compuesto por diálogos en cuanto al sonido.

Considera que, los realizadores del documental optaron por el abordaje de un estilo de diseño sonoro más moderado al no usar tantos efectos, precisamente por su naturaleza documental; que, pese a existir la libertad de usar el material tanto grabado en producción como para enriquecer el universo sonoro, en este caso señala que la intención fue más moderada al optar mayoritariamente por el uso de diálogos, y la música tétrica.

En ese sentido, el experto señala que el documental es bastante conservador dado que no pretende otras cosas más transgresivas, haciendo alusión al uso de recursos tales como la experimentación sonora y demás en cuanto al sonido, pero también destaca el hecho de que el sonido sea así, dota de características sobrias al documental, propias de la temática manejada. El experto señala también que tampoco existe aquello que en inglés se denomina '*overdubbing*' que se traduce algo así como '*sobrehacer*', considerando que no emplearon este recurso para '*sobrehacer*' el sonido, debido al mismo principio de mantener una narrativa sobria.

Finalmente, el experto resalta que en definitiva, consideró al documental una pieza difícil de ver, destacando que con todo lo que hemos pasado como país en cuestión de guerra, así como toda la producción audiovisual de la guerra, pareciese que aún "estuviéramos viviendo en esa época"; refiriéndose con ello a que este tipo de producciones documentales no poseen la noción de época, como si todavía se estuviese esto; no se siente un capítulo anterior de la historia de Colombia que ya todo el Mundo superó, sino que existe todavía esa constante.

4.4.3 Tercera entrevista: Adrián Bernal (artista sonoro)

Esta entrevista fue realizada a Adrián Bernal, artista plástico con enfoque en el campo sonoro. Aquí, fueron abordados los dos documentales en torno a su realización y perspectivas respecto de la producción audiovisual. De este modo, siempre manteniendo un enfoque general, primero fueron señaladas las dificultades percibidas durante el proceso de producción de los documentales. Adrián resaltó la posible dificultad al momento de encontrar el recurso humano para su realización, apuntando que esto podía deberse además a un presupuesto limitante, acotando que lo ideal en estos casos era realizar un mapeo sonoro para poder proponer un presupuesto en materia sonora para el proyecto.

Como características, resaltó que generalmente en estos documentales se le daba prioridad a la narrativa verbal, centrándose en los hechos, por lo que era esperable que la producción sonora fuese sutil aunque sugerente; pero que estos procesos van ligados generalmente a la intención del director. Adrián señala que en los documentales se percibe ese objetivo explícito de mostrar los hechos “tal cuales fueron”, incluyendo además recursos de denuncia pública (Bojayá) presentes en los documentales, y surge la pregunta respecto de cuál es el punto de vista manejado en cada documental, ¿el de las víctimas? ¿El de los victimarios? ¿el punto de vista del observador? Sumado a ello, resalta la intención de que a los documentales les hace falta humanidad, ya que se hace hincapié en narrar las consecuencias del acontecimiento, empleando a los actores como vehículos para contar “una verdad”.

Como problemas técnicos, identificó la ineficacia de los documentales de hacer sentir al espectador que forma parte del documento audiovisual en tanto lo que se quiere transmitir, impidiéndonos permitirnos atravesar el relato con algo más que lo típico. Respecto de ello, él señala una distancia presente en el documental que no permite interiorizar más a fondo con lo allí narrado, mostrado. Sumado a ello, señala el poco interés por volver al sonido protagonista más allá del testimonio y la voz omnisciente; si bien en un principio, Adrián señaló la posible falta de presupuesto, considera que este factor no debe permear a la recursividad y creatividad.

Otro aspecto señalado por Adrián radica en que los documentales han envejecido de mal modo, y no parece haber alguna intención de restauración o remasterización; aspecto que va en contra de la importancia en torno a la preservación de la memoria, y que a partir de esto, pareciese que en el momento de su realización, no hubiese una intención más allá de hacer el trabajo correspondiente y dejarlo allí.

Por último, el artista sonoro hace un llamado al rescate audiovisual y a la inversión en estos procesos. Esto porque la actualización constante del archivo, y en general su restauración, permiten que esa mirada siempre permanezca a la vanguardia de las nuevas tecnologías, promoviendo un ejercicio de memoria viva sobre todo para las nuevas generaciones, dado

que el ejercicio de la restauración nos permite volver al documento, y por lo tanto nos permite seguir haciendo memoria.

4.4.4 Cuarta entrevista: Guillermo Forero (periodista)

La cuarta entrevista fue realizada al periodista Guillermo Forero, quien introdujo el concepto de 'patrimonio audiovisual' y cuya experiencia ha transitado por la Radio Nacional, y como docente en el programa de Televisión de la universidad Jorge Tadeo Lozano. El experto mencionó que su relación con el sonido parte desde muy joven a partir del sonido de la naturaleza y lo cotidiano, así como la memoria sonora ligada a la música y la radio; todos éstos, elementos que le confirieron una sensibilidad especial por el sonido.

Se centró en el campo de la experimentación sonora, específicamente en la interacción entre la imagen y el sonido. Su aporte, fue percibido de forma negativa por el Instituto Nacional de Radio y Televisión, el cual consideraba al sonido no como un medio de expresión sino como un "bache", y que este tipo de "baches" no podían existir en los programas. De igual modo, siguió trabajando en este campo centrándose en el lenguaje audiovisual a partir de la creación de significados, y estudiando los medios de percepción y medios de generación audiovisual.

Como características del proceso de diseño sonoro, resaltó que este proceso a nivel logístico consistía desde su experiencia en que el director enviaba el producto visual para que se realizase el diseño sonoro específico en un estudio especializado. El locutor además, normalmente desarrollaba una impostación, bien fuese por estilo propio, o por presión del medio, creando con ello una sonoridad "falsa" de la palabra, casi siempre de características estereotípicas.

Además, las decisiones creativas respecto del diseño sonoro usualmente se llevaban a cabo posteriormente; sin embargo, desde su experiencia personal profesional, el experto fue formado en la escuela inglesa de producción por lo que para él, toda la logística se desarrollaba previamente de forma detallada. Distinto a ello, la forma de trabajar en Colombia en los medios audiovisuales se realizaba muy desde el prestigio del locutor, director o realizador. Si bien, este modo de trabajo variaba dependiendo de éstos, el

proceso siempre comprendía las mismas lógicas técnicas de forma del proceso y sus resultados.

Respecto de ello, el diseño sonoro usualmente se desarrollaba sobre la marcha y siempre sobreponiendo la decisión del locutor con renombre antes que las decisiones del mismo realizador, y más si éste en determinados casos, era un realizador nuevo. Este proceso además, se valía mucho del uso de librerías musicales, herencia de la escuela americana, apoyándose en estereotipos musicales.

Estos estereotipos, influyen tanto en los diseñadores sonoros como en los espectadores, quienes poseen ya una expectativa de cómo debe sonar algo en medios y televisión (correspondiente a las lógicas de determinado régimen de visibilidad) determinando las tendencias del diseño sonoro. Cuando el producto no responde a estas lógicas, no se suele lograr el impacto visual o importante respecto de lo visual.

Frente a esto, el experto resalta que cada diseñador posee su sello personal y, usualmente los realizadores tienen preferencias por un diseñador en específico. En ese sentido, el realizador debe pensar en el destinatario y en el que ordena la producción. En ese sentido, el diseñador sonoro forma parte de una línea de producción, propia de un proceso industrializado; el diseñador sonoro generalmente no opera desde lo autónomo a menos que sea además el realizador de su obra.

Finalmente, el experto comenta que, con la imagen visual producida, el diseñador sonoro trabaja sobre la marcha y presenta el trabajo para su aprobación por el realizador o director. Así, el diseño sonoro en definitiva se realiza para el público, teniendo como base que la edad mental de éste es de entre 5 y 7 años; por ende, es importante para poder comunicar y producir al público, crear productos audiovisuales que puedan ser consumidos por éstos. En ese sentido, el público es quien determina el nivel de desarrollo sonoro y desarrollo audiovisual en general.

5. Discusión

5.1. Aspectos generales

No es complicado pensar en la nueva dimensión que supone la llegada de sonido al cine. Esta dimensión audiovisual, otorgada a través de las características que el sonido brinda a la imagen en movimiento, permite una nueva forma de la experiencia audiovisual sobre todo cuando estamos frente a una producción argumental en donde se viabiliza tal argumento –entendiendo al argumento en términos comunicacionales–, de un modo más completo, aun comprendiendo la falta del resto del espectro estético, en su forma más comercial.

Sin embargo, cuando el foco del "argumento" recae en procesos de construcción de memoria, tal como el caso del documental, las prácticas son distintas. En esta investigación existe constantemente una preocupación por el papel que el diseño sonoro cumple en la producción documental, teniendo como base esta dimensión audiovisual que el sonido diseñado y montado propone y a la cual sólo es posible acceder mediante la audiovisión, a saber, la conjunción yuxtapuesta de la imagen visual con la imagen sonora. Aquí, estos dos tipos de imágenes requieren de mantener una relación mutua en donde el sonido funcione como co-texto de la imagen visual-óptica y viceversa, componiendo lo que se conoce como imagen audiovisual.

Este mutualismo confiere a la audioimagen su potencia propia. Tal característica, la hace susceptible de adquirir su forma a través de las relaciones que la componen, siendo éstas la imagen sonora y la imagen visual-óptica. En términos de montaje, es destacable la postura de Arias (2010) respecto de lo expresado por Hitchcock de ""no separar nada" buscando expresar esas relaciones constitutivas propias del acontecimiento", y es desde esta perspectiva, en donde podemos aproximarnos a esa noción del deber del arte –y también del diseño– de cuestionarse la repartición de lo común dado, así como de las

formas en las cuales se construye y administra la memoria histórica y colectiva de una sociedad.

Trayendo a colación la pregunta realizada por Farocki (2010, p. 146)[38], ésta suscita un diálogo frente a la potencia que posee la producción de imágenes en los múltiples procesos de producción de sentido. De esta manera, ese “solo creemos lo que podemos ver” podría equipararse a un “solo creemos lo que podemos escuchar”, centrándose en un “la realidad es todo aquello que podemos ver/escuchar”, independientemente de si esto es producido o no, centrando la discusión en los límites que existen entre lo que creemos y lo que se nos muestra como real.

Esta reflexión no está encaminada a la veracidad del testimonio, dado que en ningún momento ha sido el objetivo, cuestionar lo que las víctimas narran a partir de sus vivencias personales. El enfoque va ligado a la construcción de narrativas sonoras que suponen un condicionamiento de la percepción, a partir de elementos que ponen en evidencia lo que la imagen visual-óptica pretende mostrar. Este realce audiovisual dado por la dimensión sonora establece estructuras de pensamiento que dialogan con la percepción del espectador, fomentando realidades que separan los aspectos fundamentales propios del testimonio y del acontecimiento en sí mismo, tal y como podemos apreciar en algunos momentos del documental ‘*El Salado: Rostro de una masacre’* (véase página 118).

En relación con los estudios de caso analizados, se evidencia una decisión narrativa que si bien se alinea con los objetivos institucionales definidos en relación con la búsqueda por mostrar una verdad; permite reflexionar sobre si esta decisión es la adecuada a la hora de llevar a cabo prácticas de este tipo. Este tipo de narrativas, si bien se ajustan a la estructura que manejan los informes de memoria histórica respectivos, generan una percepción del acontecimiento que propone un inicio, nudo y un desenlace, y con ello se promueven

[38] La pregunta en cuestión fue “¿Solo creemos lo que podemos ver, aunque no existan imágenes del hecho?” Respecto de la comparación entre ‘*Noche y Niebla’* (1956) de Alain Resnais con ‘*Mi Lucha*’ (1959) de Erwin Leiser.

argumentos que pueden derivar en una sensación de cierre frente al acontecimiento, fomentando una noción generalizada de superación de éstos.

Por otro lado, la producción audiovisual genera una sensación de distanciamiento con respecto a lo mostrado. Más allá de los componentes fundamentales derivados del campo sonoro como lo vienen siendo el silencio o los cantos alabaos que hacen parte de las costumbres e identidades de las comunidades mostradas, el sonido en los documentales es tomado no como una dimensión narrativa que se hace presente desde los mismos lugares donde los acontecimientos ocurrieron sino como un subtexto de la imagen mostrada, que por momentos refuerza la intencionalidad que visualmente se proyecta.

Las gentes actoras del conflicto armado son mostradas desde su posición de víctimas en entornos que, si bien asediados por la violencia, merecen ser escuchados y explorados desde distintas perspectivas. Si bien la producción documental sobre este tema no se limita a lo producido de manera institucional, son estas entidades las que en definitiva adquieren mayor responsabilidad tanto desde las labores que llevan a cabo y que son valiosas para tratar el tema del conflicto armado en el país, como en este tipo de procesos de producción audiovisual en los que el sonido es también una dimensión relevante de reflexión, así como lo es la imagen visual-óptica.

No son solo el testimonio hablado y la oralidad los componentes fundamentales del trabajo sonoro llevado a cabo, sino además el entorno específico de coexistencia entre los distintos elementos, y las conjunciones y diferencias existentes de cara a lo que un acontecimiento supone. Es importante pensar a propósito del sonido de las masacres, los espacios como testigos y voces y no sólo como espacios; es importante reflexionar a propósito del sonido de los lugares y lo que éstos tienen por contar a diferentes momentos del día, en determinada comunidad, con determinadas costumbres; en términos de Chion (2019, p. 25), esa noción de *soundmark* como elemento sonoro fundamental ligado a los afectos propios de las experiencias personales.

No quisiera definir en tono de denuncia que estos elementos no son considerados en lo absoluto a la hora de aproximarse a los espacios; solo pienso que poseen la misma relevancia que los demás aspectos que se tienen en cuenta en los distintos ejercicios

exploratorios frente a este tipo de acontecimientos relacionados al conflicto armado en Colombia.

A propósito de esto, se hace presente que la voz testimonial deviene en sonido-discurso; por tanto, en el contexto de los procesos de construcción de memoria, para preservar las singularidades existentes se debe precisamente “no separar nada”, y esto es también, no *borrar* las identidades existentes en cada voz en beneficio de un discurso que toma a las singularidades como vehículos para sí mismo.

Determinar el tono del habla, la cadencia y los modos mediante los cuales se debe narrar un testimonio para que éste se transmita de determinado modo, son todas logísticas propias de un régimen de visibilidad que opera beneficiando un discurso rutinizante en torno a este tipo de acontecimientos. Es así como desde el diseño sonoro es fundamental cuestionar estas prácticas que espectacularizan el acontecimiento, instrumentalizan a las víctimas y perpetúan un argumento alienante tanto para las víctimas del conflicto como para el espectador.

Es a través de este mismo cuestionamiento, mediante el cual podemos reflexionar sobre los regímenes de visibilidad bajo los cuales nos encontramos inmersos. Es importante señalar que, la falta de este tipo de reflexiones y cuestionamientos, incurren en mera decoración y reafirmación de las lógicas policivas del sistema; ese mismo sistema progenitor de una visión –en este caso del conflicto–, que “banaliza la violencia”, volviéndola un acontecimiento cotidiano y dislocado a través de una constante y sistemática producción de imágenes, alimentando la postura del espectador mediante ese conjunto inconexo de imágenes de un acontecimiento que no comprendemos, –no hemos visto–; pero del cual adquirimos los juicios de valor necesarios para tomar una postura condicionada.

Este resultado se trata, en palabras de Jorge Iván Bonilla Vélez (2019, p. 18), “de una imagen que hace parte de un sistema de producción noticiosa que la regula, la contiene y la dota de significación” (p.18); no es sino por esta razón por la cual los participantes en los procesos de producción documental, tomando nuestro caso específico y en ese sentido

diseñadores sonoros y realizadores en general, poseen el deber político de reflexionar y, sobre todo, cuestionar estos modos de normalización de determinada visión del conflicto armado, con el fin de repensarnos una nueva forma de construir una memoria en donde todos podamos habitar.

5.2. Lo que reflejan las gráficas en relación con lo mostrado en los documentales

Es de aclarar que estas gráficas no representan un análisis cuantitativo de ninguna clase. Las variables presentadas fueron de orden cualitativo ya que lo que quise evaluar fue el comportamiento a nivel emocional suscitado hacia mí por parte de los montajes sonoros. Con este análisis del comportamiento a nivel emocional de estas estructuras narrativas manejadas por el montaje sonoro, pude explorar entonces la pregunta fundamental que guio esta tesis, al poder obtener el modo bajo el cual este producto de diseño sonoro me interpelaba a nivel emocional. Este modo iba ligado a la narrativa, ya que si bien, las producciones audiovisuales conllevan un ejercicio complejo emocional al momento de *audiover*; en estos dos casos de estudio, al desarrollarse de forma ceñida a las estructuras bajo las cuales los informes de soporte fueron desarrollados, pude encontrar que este tipo de estructuras son proclives a generar una sensación de cierre frente a acontecimientos que necesitan seguir siendo revisados, reconstruidos y abordados desde diferentes perspectivas.

También es importante esclarecer que no necesariamente una emoción de valencia negativa como la rabia o la tristeza, disgusto o impotencia, sean necesariamente emociones menores ni tampoco se pretende con esta categorización invalidar las emociones que las víctimas, actores y espectadores sentimos frente a este tipo de acontecimientos que se nos son mostrados a través de estas experiencias audiovisuales. No es negativo que determinado actor mostrado en algún documental sienta tristeza dado que las emociones vividas a partir de la experiencia de vida de las víctimas son parte de su condición humana y sería crítico cuestionar el sentir de los participantes. Sin embargo, esta reflexión se basó en la emoción que el montaje sonoro generó en mí, así como el montaje audiovisual generó en los espectadores.

Sin embargo es importante ahondar un poco respecto de los afectos que las producciones documentales generaron tanto en los espectadores como en mí mismo. En estos casos, la rabia o enojo producidos por el documental, así como la sensación de impotencia o tristeza, son afectos que surgen desde un campo racional debido al mismo distanciamiento que supone la muestra del acontecimiento. Estamos frente a una producción documental institucional que, mediante el formato del audiovisual nos traza una separación justa que nos permite acercarnos como espectadores -y solamente bajo ese rol- a los acontecimientos narrados.

Este distanciamiento, que apela directamente a las emociones podemos entenderlo bajo los términos de López (2015, p. 84), quien a propósito de las emociones, señala que según la teoría cognitivo-evaluativa, “se caracterizan por una valoración positiva o negativa de un objeto intencional (individuo, acontecimiento o situación) y una tendencia a la acción relativa al objeto en cuestión” (p. 84). Esta valoración de “aprobación-rechazo” se puede entender bajo los términos receptivos que el espectador sostiene al dotar de valor o importancia determinado objeto o acontecimiento que evalúa, siempre desde una perspectiva autorreferencial.

Esta característica *autorreferencial* que López (2015, p. 88) refiere como “la naturaleza evaluadora de las emociones […], se hace desde el punto de vista de la persona que experimenta la emoción” (p. 88) es un aspecto relevante a la hora de encontrar puntos en común a nivel emocional entre lo percibido por mí y lo percibido por los espectadores. Según la autora (2015, p. 88), basándose en lo descrito por Nussbaum (2008, p. 177) respecto de las emociones como elementos éticos y socio-políticos, toma las emociones como una “forma de juicio a través del cual valoramos y atribuimos importancia a ciertas cosas y persona” (p. 88).

Un aspecto fundamental que López (2015, p. 89) trae a colación respecto del pensamiento neoestóico de Nussbaum, radica en asimilar que “la consideración de que las emociones están vinculadas al valor e importancia de las cosas externas que no están bajo nuestro control es fundamental” (p. 89). A raíz de esto, esa determinación o valor que le damos a

las cosas que nos son importantes, siempre vendrá mediada por un afecto que es propio de la condición humana.

En ese orden de ideas, se hace presente la afirmación de la autora (2015, p. 90) cuando expresa que “encontramos claramente la idea de que el juicio constituye una condición necesaria de la emoción” (p. 90), al sustentar la idea de las emociones como estructuras donde el juicio juega un papel fundamental para su evocación. En el caso de los documentales revisados, las emociones percibidas tanto por mi exploración como para los espectadores, está fundamentada según lo expresado por López (2015, p. 85), en “una valencia afectiva de aprobación o rechazo (bueno-malo)” (p. 85); por lo que no es desacertado tomar estas emociones bajo las categorías diferenciales de valencias negativas y positivas, puesto que obedecen a juicios autorreferenciales que, en este caso, como espectadores percibimos.

Es el montaje el resultado de construir una narrativa condicionada que se percibe en los documentales; a partir del montaje, se develan narrativas que no se encuentran presentes por sí mismas, ni en otros modos de montar. Reitero mis consideraciones personales en torno a la decisión condicionada de llevar a cabo las narrativas que en estos dos documentales institucionales se presentan, reafirmando que no pienso que sean erróneas o que no constituyan un proceso inválido de construcción de memoria. Reiterado esto, considero importante centrar la discusión en este tipo de decisiones y prácticas desde lo sonoro, con el fin de poder dar un margen de análisis con una dimensión más allá de la visual-óptica.

En ese sentido, a partir de lo observado en las gráficas, en un nivel emocional sonoro el montaje de los documentales responde a una narrativa clásica propia de historias de características argumentales que comprenden un inicio, un nudo y un desenlace, situando la pregunta en torno a si este tipo de narrativas son las adecuadas para mostrar este tipo de acontecimientos en pro de una co-construcción de memoria que no instrumentalice a las víctimas y demás actores del conflicto.

De igual modo, el juego relacional entre las voces y las piezas sonoras nos da cuenta de un montaje que permite el refuerzo de las emociones que se quieren transmitir, implicando que la intención en el montaje no fue guiada en un sentido de contraste entre las

singularidades que persisten en el entorno mostrado, sino en los significados que emergen a partir de las relaciones dialógicas entre la pieza sonora y las formas del testimonio narrado.

A propósito de las voces narradoras, es importante recordar el valor añadido, y la potencia según Chion (1993, p. 25) que el texto posee en la percepción que se tiene sobre la imagen observada. A partir de esto, rescato la función de la voz como vehículo principal del verbo; lo que Chion refiere como “*verbocentrismo*”, puede verse presente no solo en lo dicho por los narradores que, de forma cuidada procuran hilar a través de la voz en *off* la narración del acontecimiento en cuestión, sino en la percepción que éstos nos dejan a medida que se observan los documentales.

Frente al estudio de caso del documental *‘El Salado: Rostro de una masacre’*, nos encontramos por momentos, apreciaciones subjetivas del narrador que denotan indignación frente a lo que se está narrando [¿E*s tan insensible nuestra sociedad que podemos considerar “clásica” una masacre?*]. Estas afirmaciones y apreciaciones no denotan aspectos negativos frente al montaje, pero dan cuenta de la potencia verbal diferencial que traen consigo las apreciaciones durante la narración en una producción audiovisual.

Frente a esto, es importante no descuidar esta característica en los procesos de producción documental y más cuando éstos se enfocan en la narración de una verdad esclarecedora de los hechos, acordes a los objetivos de organismos del estado encargados de llevar a cabo estas producciones.

Por otro lado, en términos de montaje sonoro, son de resaltar algunos fragmentos tales como en los minutos 5:25 a 5:55, y el 11:33 a 11:46, en donde vemos una composición de características impresionantes en términos de espectacularidad siniestra. Si bien existe una intención por realizar una producción documental que dé cuenta de este acontecimiento, podemos apreciar que el director no se centró en El Salado como espacio de coexistencia entre las distintas singularidades presentes, a la vez que como un actor más del acontecimiento; sino en la puesta en evidencia del acontecimiento en específico,

vehiculizada mediante el ensamblaje de los distintos testimonios de las víctimas, fungiendo el espacio físico de El Salado no como habitar ni como víctima, sino como recurso en la formación de la imagen siniestra que solo es posible a través de este ensamblaje espectacular que en este caso, se efectúa mediante el sonido y la imagen.

La divergencia emocional representada en las gráficas no es gratuita, puesto que a la vez que se evita una sobrecarga emocional, por otro lado mantiene al espectador en una emoción negativa constante, para no perder el sentido emocional que se quiere transmitir con el documental. Este recurso si bien es apto en ejercicios argumentales, permite el planteamiento sobre si este tipo de recursos son los adecuados para la construcción de memoria respecto de este tipo de acontecimientos.

5.3. Lo que reflejan los comentarios realizados por los espectadores

En los comentarios revisados, se percibieron emociones similares a las recogidas por mí en la toma de datos cualitativos. La sensación generalizada estuvo dada por emociones de disgusto, rabia e impotencia; frente a esto, pude dar cuenta de la posición que la comunidad asumió frente al acontecimiento. Si bien emociones puntuales como la tristeza o la rabia como emociones de valencia negativa no implican que este estado sea tomado de manera peyorativa, invitan a reflexionar sobre lo que la narrativa empleada genera en cada uno.

A pesar de que estas emociones suscitadas por los documentales son expresadas de forma abierta en los comentarios realizados por la comunidad, funcionan como una muestra más de aquel rango de acción que como colombianos poseemos frente a los acontecimientos, respecto de los cuales sólo nos resta tomar posición, generar una opinión, pero siempre a través de ese muro que supone la imposibilidad de ser partícipes de los hechos.

Los espectadores cumplen el rol cotidiano de ser precisamente eso: espectadores que consumen imágenes audiovisuales en donde se fomenta una sensación fortalecida de indignación y rabia, pero no hay un pensamiento activo que proponga puntos de vista distintos a los ya conocidos. Los comentarios son un reflejo de ese discurso que se

promueve pese a que los documentos no representan una verdad anulante; es un discurso que no necesariamente es incorrecto, pero se vuelve estático al convertirse en evidencia general sobre el acontecimiento.

Estos documentales por parte del CNMH no han recibido ningún tipo de remezcla, remasterización o actualización de ningún tipo; tampoco se han realizado producciones más actuales sobre estos dos acontecimientos en específico. Comprendo las consideraciones técnicas, presupuestales y logísticas que conlleva efectuar una producción de este tipo, sin embargo considero fundamental promover la búsqueda de formas de reconstrucción de memoria vivas que permitan desarticular estas posiciones fijas que se sostienen.

Frente a esto, es importante preguntarse por las formas adecuadas en las cuales se debe mostrar determinado acontecimiento; si bien estas formas analizadas en este trabajo buscan plantear una narrativa que “cuente” los acontecimientos ocurridos, así como dar una “voz” a las víctimas que sufrieron y sobrevivieron estas masacres, también generan –de forma inconsciente quizá–, una posición en el espectador a partir de los códigos propios de este tipo de narrativa, cuando a lo mejor la construcción de memoria no se trata tanto de tomar partido respecto de un suceso, sino de cuestionarnos los límites que se quiebran en estos procesos, las personas que de por medio han sido afectadas, y trazar caminos de memoria viva, sin sostenerse en ejercicios de producción de imágenes condicionantes ante la identidad de las víctimas.

5.4. Lo que opinan los expertos

En estas dos producciones, encontramos un quehacer del diseño que busca de manera prioritaria reforzar una imagen determinada que conlleva a un desconocimiento de la riqueza sonora presente en el entorno del acontecimiento. Un aspecto importante resaltado por el primer experto respecto del primer documental conlleva a la reflexión sobre el espacio como narrador y además como víctima. Éste opinó que existieron momentos en el documental en los que hubiera servido mucho más incluir el silencio, no en términos de

ausencia de sonido sino al silencio de la música, que solamente estuviese el ambiente de la grabación.
Los sonidos que poseen los espacios dialogan con las singularidades propias presentes en el acontecimiento, por lo que se hace necesaria la participación de la *voz* que este espacio tiene por contar. Esta especificidad relacionada al silencio no como elemento anulador de la pieza sonora sino como apertura del espacio, representa una singularidad que poco está presente en el primer documental. Persiste una necesidad por el sonido del testimonio bien captado, con un mensaje inteligible que atraviese la mayoría de las plataformas tal y como el segundo experto nos lo expresa mediante su opinión técnica sobre los recursos utilizados en la grabación de las voces.

Pese a que, en el caso del segundo documental exista un silencio sostenido, esta necesidad señalada por el segundo experto vuelve a ser evidente aquí, buscando registrar el testimonio de la víctima en términos técnicos y desconociendo –salvo por algunos instantes que se toman más como dificultades logísticas que como decisiones de grabación–, los sonidos que el entorno tiene por mostrar.

El tercer experto expresa una opinión similar. Opina que en los documentales se percibe ese objetivo explícito de mostrar los hechos “tal cuales fueron”, incluyendo además recursos de denuncia pública (Bojayá) presentes en los documentales. Este tipo de decisiones logísticas permiten situarse en la pregunta respecto de cuál es el punto de vista manejado en cada documental, ¿el de las víctimas? ¿El de los victimarios? ¿el punto de vista del observador?

Esto conlleva nuevamente a la postura de Levi sobre el punto de vista de quien hace el testimonio, no únicamente respecto de las decisiones que toma la víctima para poder narrar su historia de vida, sino las decisiones inclusive técnicas que el realizador determina para construir una narrativa determinada. Así, es lógico que el tercer experto resaltara la intención de que a los documentales les hacía falta humanidad, ya que se hacía hincapié en narrar las consecuencias del acontecimiento, empleando a los actores como vehículos para contar “una verdad”.

Frente a estas decisiones, el cuarto experto expresó que el diseñador sonoro usualmente trabaja sobre la marcha presentando el trabajo para su aprobación por el realizador o

director. Este proceso de montaje sonoro y audiovisual expresó el experto que en general se realiza para el público, recalcando que es éste quien determina el nivel de desarrollo sonoro y desarrollo audiovisual en general, lo cual deja el interrogante sobre la medida justa en la que es posible crear, *pese a todo*, puntos de vista que no invisibilicen a las víctimas del acontecimiento, pero que además *resuenen* en quien las escucha.

6. Conclusiones y recomendaciones

6.1. Conclusiones

Dado que la práctica de memoria es posible a través del pensamiento, esta debe efectuarse de forma constante con el fin de poner en cuestionamiento las formas en las que llevamos a cabo este tipo de ejercicios. Cuando dicho ejercicio viene de la mano de organismos gubernamentales y demás instituciones, existe una responsabilidad fundamental que debe abogar por una creación que permita pensarnos como país. Es importante preguntarnos por las formas de creación de memoria que no promueven en la sociedad una acción activa de pensamiento, dejando al servicio un ejercicio vacío de una memoria que es estática y promueve juicios de valor que reafirman las formas políticamente correctas en las que se “debe” construir la memoria de nuestro país.

Propender por una comprensión del acontecimiento, condiciona la percepción del espectador hacia una memoria estática en donde los sucesos quedan en el pasado y a los cuales se puede acceder a través de la consulta, no con la intención de seguir imaginando para seguir creando, sino como algo que constituye un desenlace.

Si bien, es importante nuevamente establecer como una posibilidad la no intencionalidad de los realizadores de recaer en este tipo de instrumentalización de las víctimas, al menos de forma consciente, se hace urgente cuestionar estos procesos con el fin de buscar nuevas formas desde el diseño de construir memoria respecto del conflicto armado en el país, en donde todas y todos podamos participar de forma constantemente reflexiva buscando así caminos de construcción social que promuevan un habitar incluyente a lo largo de todo el territorio colombiano.

Esto enfatiza en la pregunta por las formas adecuadas en las cuales se debe mostrar determinado acontecimiento y en abogar por procesos de construcción de memoria que nos permitan cuestionarnos los límites que se quiebran con decisiones como las observadas en estos dos casos de producción documental de índole institucional; manteniendo como eje principal el trabajo colectivo con las personas que de por medio han sido afectadas, para poder trazar caminos de memoria viva, sin sostenerse en ejercicios de producción de imágenes condicionantes ante la identidad de las víctimas.

Por otro lado, en un nivel institucional y pese a que los lineamientos del CNMH son claros, en el momento de revisar la producción institucional general tal como los comerciales de la CNTV, y algunas películas independientes como las mencionadas anteriormente, vale la pena rescatar lo que Oscar Campo (2012) señaló en su documental *‘Cuerpos Frágiles’*, respecto de que “la propaganda con fines contrainsurgentes tiene como centro la construcción de la imagen de un enemigo rebelde para hacerlo odiar”. No es intrincado comprender la instrumentalización de imágenes visuales y sonoras en donde se nos muestran estados encapsulados de vulnerabilidad de los actores para fomentar aquel contraste con la imagen del enemigo en el campo de batalla; Oscar Campo (2010) señala lo siguiente:

> Trataba de descifrar por qué se llamaba “la felicidad”, tras el bombardeo y la violación de la frontera de un país vecino. De descubrir por qué toda una generación de colombianos veía como aceptable, algo que espontáneamente puede ser escandaloso (2010).

La naturalización de la mirada hacia estas formas de representación que históricamente han estado presentes en los medios audiovisuales del país invita a una reflexión sobre la forma en la que estos procesos de construcción de memoria se llevan a cabo de forma institucional, pues no es sino los distintos organismos gubernamentales, los que en últimas se encargan de definir una noción de la situación del país.

Este aspecto es crítico al momento de enfrentarnos a la producción documental general sobre el conflicto armado en Colombia. Vale la pena pensar desde una perspectiva sonora,

los modos en los cuales se construye esta memoria, y considero importante cuestionarnos respecto de los acontecimientos narrados que, si bien no constituyen una verdad oficial, son “mostrados” de determinado modo, empleando recursos narrativos específicos que pueden llevar al condicionamiento de la percepción del espectador.

A propósito de esto, en el informe de Memoria Histórica (2009) relacionado a la masacre de Bojayá, es claramente mencionado el problema de la representación de los acontecimientos, al mencionar que “el país se ha ido acostumbrando o resignando a formas extremas de barbarie” (p. 23), reforzando lo descrito por Arendt (2003, p. 171) en cuanto se refiere a la banalidad del mal (p. 171). Vale la pena reflexionar sobre las formas en las cuales se está llevando a cabo este ejercicio de representación, y las repercusiones que traen consigo estas prácticas. La pregunta por los modos en los que se reconstruye la memoria del conflicto armado no debería enfocarse en el señalamiento sobre las producciones institucionales realizadas, sino como ejercicio vivo que conduzca a nuevas miradas desde otros escenarios que susciten un pensamiento en relación con los modos de representación de los acontecimientos ocurridos en el marco del conflicto armado en Colombia.

También es importante tomar al sonido no como un sub-texto de la imagen visual-óptica, ya que su potencia narrativa funge como co-texto de lo visual-óptico en una simbiosis que trae consigo el resultado del audiovisual. En es orden de ideas, el sonido es fundamental para narrar un acontecimiento, ya que desde sus mismas cualidades temporales, espaciales e inmanentes, permite dotar a las imágenes visual-ópticas de una nueva dimensión que sólo es accesible a través de la audiovisión. Considero entonces esta investigación, que supone un punto de partida dentro mis intereses investigativos con relación al sonido, como un aporte pequeño pero que busca hacer un llamado a repensar los lugares desde los cuales nos aproximamos a este tipo de acontecimientos, con el fin de proponer narrativas que nos permitan tejer lazos de verdad, justicia, reparación y no repetición a partir de la reflexión activa respecto de los modos en los que nos hemos propuesto reconstruir memoria.

En relación con los gráficos, es de aclarar que estos no constituyen un modo definitivo para efectuar un análisis del diseño sonoro de determinada producción documental; en ese sentido, corresponden únicamente a mi aproximación personal en la búsqueda por una reflexión basada en análisis gráfico del montaje sonoro y su impacto a nivel emocional en la experiencia de audiovisión de estas dos películas institucionales sobre el conflicto armado.

Habiendo aclarado esto, esta forma de aproximación gráfica para el análisis del montaje sonoro de los documentales institucionales seleccionados es aplicable bajo mis términos a otras producciones en caso de un interés profundo por el análisis de la narrativa manejada por el montaje sonoro desarrollado. Es de resaltar la importancia de llevar a cabo este tipo de reflexiones de cara a la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia, no con la intención de cuestionar los modos en los que esta práctica es llevada a cabo, sino para proponer espacios de pensamiento y reflexión sobre lo que se ha venido haciendo a nivel sonoro en el documental, y si los modos de aplicación constituyen una acción participativa junto a los actores del conflicto, que desde su práctica contribuyen al desarrollo de espacios sonoros testimoniales que no separan los elementos fundamentales de los acontecimientos en pro de una reconstrucción de memoria en la que todos y todas podamos habitar.

6.2. Recomendaciones

Si bien el foco de esta investigación estuvo centrado en la producción documental de índole institucional, más específicamente respecto de dos documentales sobre el conflicto armado que fueron de especial interés en esta investigación, sirve de punto de partida para repensar la práctica de diseño desde otros lugares, en este caso el sonoro, para así poder tejer lazos de memoria colectiva en la construcción de procesos de creación que posibiliten nuevas formas de representación que favorezcan a los actores del conflicto, y nos permitan a nosotros como población, seguir haciendo memoria.

También vale la pena explorar a nivel sonoro la presencia de los nombres de las víctimas y actores testimoniales que participan en la producción documental de índole institucional. Si bien son aspectos que pueden escapar un poco a lo que en esta investigación se aborda, este aspecto ligado a la no presencia ni sonora ni visual de los nombres de las víctimas que narran sus testimonios en el documental, corresponde a lo mencionado por Arias (2019, p. 11) en cuanto a que "un nombre es un dato, un rostro es una singularidad" (p. 11), y siendo además una producción apoyada en el trabajo escrito de *'La masacre de El salado: Esa guerra no era nuestra'* en donde se recopilan los distintos testimonios con nombres de cada sobreviviente de la masacre; en el documental no hay un rastro de la mención de los nombres de los sobrevivientes que brindan un testimonio.

Es importante preguntarse respecto de, en un nivel sonoro, cómo se representan los rostros de las víctimas. Este aspecto aparentemente anulador, por momentos pareciese poseer una intencionalidad en cuanto a que en dos momentos puntuales, se nombra de forma escrita a la víctima Helen Margarita, hija de la señora Gloria Martínez, como cortinilla en medio del testimonio de la señora Gloria, al principio mencionando que "muere de pena y sed escondida en el monte…" y al final mencionando que "Helen tenía 7 años…".

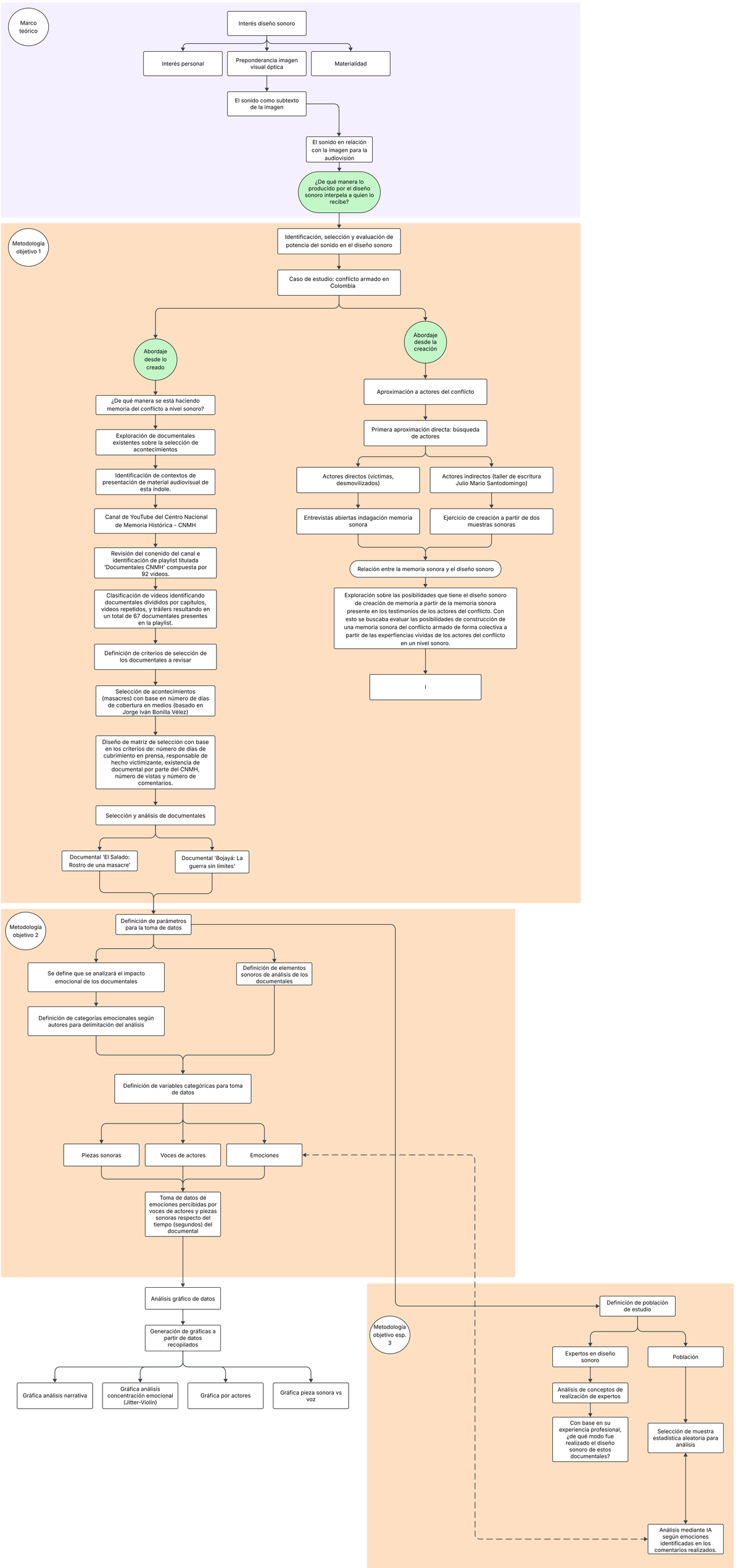
Si bien esto no corresponde a un elemento sonoro, esta mención funciona como elemento de conmoción al espectador, adquiriendo una mayor fuerza a partir de la no presencia de nombres a lo largo del documental. Comprendiendo que no necesariamente toda imagen debe tener su respaldo sonoro, y que el ejercicio de montaje es un ejercicio de diálogo en este caso, entre la imagen y el sonido; surge aquella pregunta respecto de la noción sonora de las víctimas.

En palabras de Arias (2019), este tipo de recursos funcionan como "artificios de humanidad" en donde estas palabras se encuentran de antesala y cierre para el testimonio de la madre. Es fundamental pensar el manejo que se le da a la identidad de las víctimas; si bien, se hace hincapié en que las distintas prácticas que aquí se cuestionan no provienen de una intencionalidad respecto del realizador, este tipo de resultados son producto de un proceso que no se cuestiona los lugares de enunciación del conflicto, sino que por el contrario, posee la necesidad de mostrar, de forma a veces avasallante, una narrativa que si bien refleja una perspectiva del acontecimiento, emplea este tipo de recursos que revictimizan e instrumentalizan a las víctimas para mostrarla.

Otro ejemplo puntual de esto, lo podemos encontrar en el segundo caso de estudio, hacia el minuto número 4, donde aparece el testimonio de la señora Angélica Cuesta quien menciona la muerte de cuatro familiares. Esta persona, no vuelve a mostrarse a lo largo del documental, sino sólo en este instante en donde por medio de las gráficas se pudo observar una concentración de impotencia significativa. Esta instrumentalización de la víctima a favor de una narrativa que busca generar impotencia en este momento del documental es una muestra más respecto de los problemas estructurales persistentes a la hora de efectuar procesos de construcción de memoria, más específicamente en este tipo de procesos de producción documental.

Si bien, estos casos de estudio permitieron situar esta investigación en la profundización respecto del diseño sonoro y su praxis en procesos de construcción de memoria institucional, valdría la pena llevar a cabo esta reflexión hacia un análisis en el resto de producciones documentales no institucionales respecto del conflicto, con el fin de complementar una visión crítica sobre esta práctica de diseño sonoro en función de los procesos técnicos de pre-producción, producción y posproducción, y así tomar decisiones teniendo en cuenta estos aspectos aquí estudiados.

A. Anexo A: Diagrama de flujo metodología del proyecto


Marco teórico
Interés diseño sonoro
Interés personal
Preponderancia imagen visual óptica
Materialidad
El sonido como subtexto de la imagen
El sonido en relación con la imagen para la audiovisión
¿De qué manera lo producido por el diseño sonoro interpela a quien lo recibe?
Metodología objetivo 1
Identificación, selección y evaluación de potencia del sonido en el diseño sonoro
Caso de estudio: conflicto armado en Colombia
Abordaje desde lo creado
Abordaje desde la creación
¿De qué manera se está haciendo memoria del conflicto a nivel sonoro?
Exploración de documentales existentes sobre la selección de acontecimientos
Identificación de contextos de presentación de material audiovisual de esta índole.
Canal de YouTube del Centro Nacional de Memoria Histórica - CNMH
Revisión del conenido del canal e identificación de playlist titulada 'Documentales CNMH' compuesta por 92 videos.
Clasificación de videos identificando documentales divididos por capítulos, videos repetidos, y tráilers resultando en un total de 67 documentales presentes en la playlist.
Definición de criterios de selección de los documentales a revisar
Selección de acontecimientos (masacres) con base en número de días de cobertura en medios (basado en Jorge Iván Bonilla Vélez)
Diseño de matriz de selección con base en los criterios de: número de días de cubrimiento en prensa, responsable de hecho victimizante, existencia de documental por parte del CNMH, número de vistas y número de comentarios.
Selección y análisis de documentales
Documental 'El Salado: Rostro de una masacre'
Documental 'Bojayá: La guerra sin límites'
Aproximación a actores del conflicto
Primera aproximación directa: búsqueda de actores
Actores directos (víctimas, desmovilizados)
Actores indirectos (taller de escritura Julio Mario Santodomingo)
Entrevistas abiertas indagación memoria sonora
Ejercicio de creación a partir de dos muestras sonoras
Relación entre la memoria sonora y el diseño sonoro
Exploración sobre las posibilidades que tiene el diseño sonoro de creación de memoria a partir de la memoria sonora presente en los testimonios de los actores del conflicto. Con esto se buscaba evaluar las posibilidades de construcción de una memoria sonora del conflicto armado de forma colectiva a partir de las experfiencias vividas de los actores del conflicto en un nivel sonoro.
I
Metodología objetivo 2
Definición de parámetros para la toma de datos
Se define que se analizará el impacto emocional de los documentales
Definición de elementos sonoros de análisis de los documentales
Definición de categorías emocionales según autores para delimitación del análisis
Definición de variables categóricas para toma de datos
Piezas sonoras
Voces de actores
Emociones
Toma de datos de emociones percibidas por voces de actores y piezas sonoras respecto del tiempo (segundos) del documental
Análisis gráfico de datos
Generación de gráficas a partir de datos recopilados
Gráfica análisis narrativa
Gráfica análisis concentración emocional (Jitter-Violín)
Gráfica por actores
Gráfica pieza sonora vs voz
Metodología objetivo esp. 3
Definición de población de estudio
Expertos en diseño sonoro
Población
Análisis de conceptos de realización de expertos
Con base en su experiencia profesional, ¿de qué modo fue realizado el diseño sonoro de estos documentales?
Selección de muestra estadística aleatoria para análisis
Análisis mediante IA según emociones identificadas en los comentarios realizados.

B. Anexo B: Matriz de selección casos de estudio

MATRÍZ DE SELECCIÓN CASOS DE ESTUDIO

Masacre(s)		Lugar municipio, departamento	Cobertura (Días analizados)			Perpetrado por		Masacres con mayor cobertura	Masacres con menor cobertura	Cobertura promedio	Documental CNMH	Número de comentarios	Número de vistas
			Fecha inicio	Fecha Fin	Número Días	Nombre	Tipo Grupo						
Masacre fincas bananeras Honduras y La Negra		Turbo, Antioquia	5-mar-88	11-mar-88	6	Moens	Grupo Paramilitar			X			
Masacre de La Mejor Esquina		Buena Vista, Córdoba	5-abr-88	10-abr-88	5	Los Magníficos	Grupo Paramilitar		X				
Masacre de Segovia		Segovia, Antioquia	13-nov-88	19-nov-88	6	Muerte a Revolucionarios del Nordeste	Grupo Paramilitar			X			
Masacre en el barrio La Chinita		Apartadó, Antioquia	24-ene-94	30-ene-94	6	FARC-EP	Grupo Guerrillero			X			
Masacre del estadero El Aracatazo		Chigorodó, Antioquia	14-ago-95	22-ago-95	8	Paramilitares del bloque Bananero	Grupo Paramilitar	X					
Masacre en la vereda Bajo del Oso		Apartadó, Antioquia	21-sep-95	30-sep-95	9	FARC-EP	Grupo Guerrillero	X					
Masacre de Segovia		Segovia, Antioquia	24-abr-96	26-abr-96	2	Fuerza Pública, Miembros de la fuerza Pública	Ejército Nacional		X				
Masacre de Mapiripán		Mapiripán, Meta	22-jul-97	24-jul-97	2	Autodefensas Unidas de Colombia	Grupo Paramilitar		X				
Masacre de El Aro		Ituango, Antioquia	4-nov-97	15-nov-97	11	Autodefensas Unidas de Colombia	Grupo Paramilitar	X					
Masacre de Urrao		Urrao, Antioquia	30-abr-98	1-may-98	1	Bloque Suroeste Antioqueño	Grupo Paramilitar		X				
Masacre de Puerto Alvira		Puerto Alvira, Meta	5-may-98	9-may-98	4	Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá	Grupo Paramilitar		X				
Masacre de la vereda de Machuca, tras el ELN dinamitar el Oleoducto Central Colombia		Segovia, Antioquia	14-oct-98	28-oct-98	14	ELN	Grupo Guerrillero	X					
Masacre de San Carlos		Segovia, Antioquia	26-oct-98	2-nov-98	7	Paramilitares del bloque Metro	Grupo Paramilitar				X	36	46719
Masacre de Tierra Alta		Tierralta, Córdoba	30-dic-98	5-ene-99	6					X			
Masacres	El Tigre	Valle del Guamuez, Putumayo	9-ene-99	15-ene-99	6	Paramilitares del bloque Sur Putumayo	Grupo Paramilitar			X			
	El Playón de Orozco	El Piñón, Magdalena				Autodefensas Unidas de Colombia	Grupo Paramilitar			X			
	San Pablo, Bolívar	San Pablo, Bolívar				Paramilitares	Grupo Paramilitar			X			
	Santa Isabel	Curumaní, Cesar				Paramilitares del bloque Norte	Grupo Paramilitar			X			
Masacre de La Gabarra		Tibú, Norte de Santander	23-ago-99	31-ago-99	8	Autodefensas Unidas de Colombia	Grupo Paramilitar	X					
Masacre de El Salado		Ovejas, Córdoba	19-feb-00	27-feb-00	8	Bloque Norte, Bloque Héroes de los Montes de María (AUC)	Grupo Paramilitar	X			X	2195	1667812
Masacre de Granada		Granada, Antioquia	4-nov-00	8-nov-00	4	Paramilitares del bloque Metro	Grupo Paramilitar		X		X		
Masacre de Ciénaga Grande		Ciénaga Grande, Magdalena	23-nov-00	27-nov-00	4	Paramilitares	Grupo Paramilitar		X				
Masacre de Chengue		Ovejas, Sucre	18-ene-01	23-ene-01	5	Bloque Héroes de los Montes de María (AUC)	Grupo Paramilitar		X		X		
Masacres sucesivas en	El Alto Naya	Buenos Aires, Cauca	16-abr-01	22-abr-01	6	Bloque Calima (AUC)	Grupo Paramilitar			X			
	La Caucana	Tarazá, Antioquia				FARC-EP	Grupo Guerrillero			X			
Masacre de Bojayá		Bojayá, Chocó	4-may-02	12-may-02	8	FARC-EP	Grupo Guerrillero	X			X	106	89102
Masacre de San Carlos		San Carlos, Antioquia	18-ene-03	21-ene-03	3	FARC-EP	Grupo Guerrillero		X		X	36	46719
Masacre de La Gabarra		Tibú, Norte de Santander	16-jun-04	20-jun-04	4	FARC-EP	Grupo Guerrillero		X				
Masacre de San José de Apartadó		San José de Apartadó, Antioquia	2-mar-05	7-mar-05	5	Bloque Héroes de Tolová (AUC)	Grupo Paramilitar		X				

La elección de las masacres y sus días de cubrimiento fueron tomadas de la tabla 6.1 que reune la Cobertura de las masacres en los periódicos El Tiempo, El Espectador, El Colombiano y El Heraldo, correspondiente al capítulo 6 del libro "La Barbarie que no vimos" de Jorge Iván Bonilla Vélez.

7. Bibliografía

1. Álvarez, S, Birri, F, García J. (directores). (2003). *Rocha que voa* [Película]. Grupo Novo de Cineme e TV. Medio Fílmico.
2. Anónimo, (Director), (2011). *Para conocer a las verdaderas FARC*. [Cortometraje]. Distribución libre.
3. Área de Memoria Histórica (CNRR). (2009). *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Comisión Nacional de Reconciliación y Reparación, Imprenta Nacional.
4. Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. (4ª ed.) Lúmen.
5. Arias, J. (2010). Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo Real en la Época de la Imagen Omnipresente. *Aisthesis*, (48), 48-65.
6. Arias, J. (2019). La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas. *Palabra Clave*, 22(2), 1-27, e2224. https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.4
7. Berger, J. (2022). *Modos de Ver*. (3a ed.) Editorial GG.
8. Bonilla, J. (2019). *La Barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. (1ª ed.). Editorial EAFIT.
9. Bresson, R. (Director). (1966). *Al azar de Baltasar* [Película]. Argos Films.

10. Buchanan, R. (1985). Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice. *Design Issues*, 2(1), 4–22. https://doi.org/10.2307/1511524
11. Campo, O. (Director). (1999). *El proyecto del diablo* [película]. Catherine Arteaga y Cristhian Maigel.
12. Campo, O. (Director). (2012). *Cuerpos frágiles* [película]. Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle.
13. Centro Nacional de Memoria Histórica. (Director). (2022). *Renacer: la memoria del cuerpo. Discapacidad y conflicto armado en Colombia*. [documental]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
14. Centro Nacional de Memoria Histórica. (Director). (2024). *No existe el olvido.* [documental]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
15. Chalkho, R. J. (2019). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (50), 127- 252. https://doi.org/10.18682/cdc.vi50.1372
16. Chéroux, C. (Ed.). (2001). *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*. Marval.
17. Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. (1ª ed.) Paidós.
18. Chion, M. (2019). *El sonido: Oír, escuchar, observar*. (1ª ed.) La Marca editora.
19. Debray, R. (1994). *Vida y Muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. (1ª ed.). Paidós.
20. Decreto número 4800 del 2011, ‘*Por el cual se reglamenta la Ley 1448 de 2011 y se dictan otras disposiciones*’
21. Decreto número 4803 de 2011, ‘*Por el cual se establece la estructura del Centro de Memoria Histórica’*
22. Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. (1ª ed.) Bordes Manantial.
23. Durán, J; Rodríguez, D. (Directores). (2010). *Bojayá: La guerra sin límites* [documental]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
24. Farocki, H. (2010). *Desconfiar de las imágenes*. (1ª ed.) Caja Negra Editora.
25. Farocki, H. (prólogo de Didi-Huberman, G.). (2010).

26. Fuller, S. (Director). (1959). *Verboten!*[película]. Columbia Pictures.
27. Godard, J. (Director). (1963). *Le Mépris* [Película]. Embassy Pictures Corporation.
28. Godard, J. (Director). (1989). *Histoire(s) du Cinéma 1(b): Une Histoire seule* [Historia(s) del cine 1(b): Una sola (alta) historia] [Película]. Canal+, C entre National de la Cinématographie, Gaumont.
29. Godard, J. (Director). (1997). *Histoire(s) du Cinéma 2(b): Fatale Beauté* [Historia(s) del cine 2(b): Belleza Fatal [Película]. Canal+, C entre National de la Cinématographie, Gaumont.
30. Godard, J. (Director). (1998). *Histoire(s) du Cinéma 3(a): La Monnaie de l'absolu* [Historia(s) del cine 3(a): La moneda de lo Absoluto] [Película]. Canal+, C entre National de la Cinématographie, Gaumont.
31. Gomery D. (1995). La llegada del sonido a Hollywood en Belton, J., Palacio, M., & Santos, P. (Ed), *Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro* (1ª ed. Vol. 6, pp. 9-36). Cátedra.
32. Grupo de Memoria Histórica (2009). *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra* (1ª ed.). Ediciones Semana.
33. Grupo de Memoria Histórica (2010). *Bojayá: la guerra sin límites*. (1ª ed.). Ediciones Semana.
34. Grupo de Memoria Histórica. (Director). (2012). *Mujeres tras las huellas de la memoria*. [documental]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
35. Hals, F. (1664). *Los regentes del asilo de ancianos de Haarlem* [Óleo sobre lienzo]. Haarlem: Museo Frans Hals.
36. Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. (1ª ed.) Paidós.
37. Levi, P. (2022). *Si esto es un hombre.* (1ª ed.). Ariel Planeta.
38. Ley 1424 de 2010, '*Por la cual se dictan disposiciones de justicia transicional que garanticen verdad, justicia y reparación a las víctimas de desmovilizados de grupos organizados al margen de la ley, se conceden beneficios jurídicos y se dictan otras disposiciones*'
39. Ley 1448 del 2011, '*Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones'*.

40. López, L. (2016). *Las emociones como formas de implicación en el mundo. El caso de la ira*. *Estudios de Filosofía*, 53, 81-101.
41. Luján Villar, J. (2020). Estados anímicos musicales en el rap puertorriqueño. *Cultura Latinoamericana Revista de estudios interculturales*, 31 (1), 22–51. https://doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2020.31.1.2
42. Marín, N. (Directora). (2023). *Tierra Quebrá*. [película]. Marines Films.
43. Mendoza, C. (2023). *Estética de la insumisión. Documental social en América*. (1ª ed.). Ficticia Editorial.
44. Moholy-Naghy, L. (2010). *László Moholy-Nagy: El Arte de la Luz* (1ª ed.). La Fábrica Editorial.https://monoskop.org/images/b/b4/Moholy-Nagy_Laszlo_El_Arte_de_la_Luz_catalogue_Spanish.pdf
45. Murch, W. (1995). Sound Design: The Dancing Shadow. *Projections 4 Film-makers on Film-making*, 4, 237–251.
46. Nancy, J. (2007). *A la escucha*. (1ª ed.) Amorrortu.
47. Orta, A. (2012). *Trazos poéticos sobre el diseño. Pensamiento y teoría*. (1ª ed.). Editorial Universidad de Caldas.
48. Peres-Cajías, G. (2019). ¿PRODUCCIÓN DE SENTIDO PARA EL CAMBIO SOCIAL? UNA REVISIÓN CONCEPTUAL DESDE LA FILOSOFÍA A LOS ESTUDIOS DE ORGANIZACIÓN SOCIAL. Punto Cero, 24(38), 73-81. Recuperado en 22 de julio de 2025, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S181502762019000100006&lng=es&tlng=es.
49. Prada, J. (2015). ‘Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía’. [transcripción de videoconferencia]
50. Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. (1ª ed.) Manantial.
51. Rancière, J. (2012). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
52. Resnais, A. (Director). (1956). *Noche y Niebla* [Película]. Argos Films.
53. Resolución 120 del 2020, ‘*Por la cual se reglamenta el Comité de Investigación y Procesos Editoriales del Centro Nacional de Memoria Histórica y se establecen los parámetros y estándares que se deben cumplir para la publicación de los productos del Centro Nacional de Memoria Histórica’*.

54. Rubio, T. (Director). (2009). *El Salado: Rostro de una masacre* [documental]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
55. Ruttmann, W. (Director). (1940). *Deutsche Panzer* [Cortometraje]. U.F.A.
56. Salazar, M. (Director). (2018). *Ciro y Yo*. [película]. Proimágenes Colombia
57. Sánchez, G. (Director). (2015). *No hubo tiempo para la tristeza*. [documental]. Centro Nacional de Memoria Histórica.
58. Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites.* (1ª ed.). Cátedra.
59. Sontag, S. (2022). *Sobre la fotografía*. 4ª ed.) Penguin Random House Grupo Editorial España.
60. Toop, D. (2021). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. (1ª ed.) Caja Negra Editora.
61. Virilio, P. (1989). *War and Cinema. The Logistics of Perception*. (1ª ed.) Verso.
62. Warhol, A. (1963). *White Disaster [White Car Crash 19 Times]* [Serie]. New York: Stable Gallery.
63. Warhol, A. (1971). *Electric Chair* [Serie]. New York: Museo Solomon R. Guggenheim.