

¿QUÉ ES Y CÓMO SE HACE UN RETRATO AUDIOVISUAL?

LAURA PATRICIA CARDONA GÓMEZ

LAURA USMA CARDONA

DANIELA VARGAS SANZ

UNIVERSIDAD DE MANIZALES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO

2017

¿QUÉ ES Y CÓMO SE HACE UN RETRATO AUDIOVISUAL?

LAURA PATRICIA CARDONA GÓMEZ

LAURA USMA CARDONA

DANIELA VARGAS SANZ

Trabajo de grado para optar por el título de

Comunicadoras Sociales y Periodistas.

Directora

DIANA MILENA REYES

Comunicadora Social y periodista.

UNIVERSIDAD DE MANIZALES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO

2017

Contenido

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
Justificación.....	5
Objetivos.....	6
CAPÍTULO I.....	7
RETRATO, UN RETO AUDIOVISUAL	7
Hablemos de historia	8
Encuentros y desencuentros.....	14
Fotografía.....	16
Fotogenia y Movimiento.....	18
Yuxtaposición, el sentido del retrato audiovisual	26
CAPÍTULO II	29
EL ‘NO LUGAR’ COMO PRETEXTO Y LA IDENTIFICACIÓN COMO PERSONAJE	29
Cuando muta el No lugar	39
‘Héroe anónimo’	43
‘Vida al hombro’	45
‘Bienvenidos al semáforo’	46
CONCLUSIONES.....	49
ANEXOS	52
REFERENCIAS	57
BIBLIOGRAFÍA.....	59

INTRODUCCIÓN

Este es un proyecto que se realiza bajo la modalidad de producción mediática y, busca explorar la condición del relato presente en la relación de un personaje con un ‘no lugar’, concepto que trabajamos bajo la mirada de Marc Augé como autor principal. La grabación de los tres retratos presentados tiene en origen un planteamiento realista, ya que no se buscaban personajes imaginarios, ni crear ficción en su relación con el no lugar.

Queremos mostrar a partir de la exploración audiovisual, con el uso de elementos de la fotografía fija como la composición, el encuadre, y la fotogenia; y del montaje como la yuxtaposición y el ritmo, la definición y las características que enmarcan un retrato audiovisual.

Entendimos que el retrato audiovisual estaba pensado, muchas veces, como el hecho de grabar un personaje con una cámara fija que daba tiempo de contemplar, como si fuera una foto, todos los detalles. Era más encaminado a una copia de la foto fija en el retrato y la pintura que al propio lenguaje en movimiento.

Entonces, cuando hablamos de lenguaje en movimiento encontramos conceptos que deben cruzarse con el retrato y ser vistos en conjunto para poder considerarse como un retrato audiovisual. Este es el caso de la yuxtaposición, los encuadres, los valores de plano y el movimiento, aspectos que fueron unas de las dificultades más notorias que tuvimos. El hecho de saber que el movimiento estaba todo el tiempo vinculado en el producto, y que no podía tomarse como la grabación en cámara fija por los personajes que se manejaron y por la relación que queríamos mostrar con el no lugar.

En esa medida el tiempo de los planos deja ser estático y largo para la contemplación y se cambia por yuxtaposiciones con detalles y ritmo, que conjugados con el movimiento al interior del plano da como resultado un retrato del personaje, distanciado técnicamente de lo que por el retrato en fotografía se entendía hasta 1839 con la divulgación mundial del primer daguerrotipo, el primer procedimiento fotográfico.

De esta manera se buscó dar respuesta a la pregunta ¿Qué es y cómo se hace un retrato audiovisual? Partiendo de la observación previa que constata que es un concepto aún en construcción. Como realizadoras creemos que el tema es pertinente dado que es un reto para los productos audiovisuales encontrar proximidad con sus personajes en un formato híbrido que tiene alta dosis de realidad.

JUSTIFICACIÓN

Consideramos que es propicio para la academia, en este caso específico para la Escuela de Periodismo de la Universidad de Manizales, tener un documento de consulta en el cual se evidencian las características básicas de un retrato audiovisual, como la importancia de los detalles y la yuxtaposición de planos, con los que se reflejen aspectos no solo físicos, sino también de la personalidad de los sujetos en cuestión y que finalmente permita al espectador tener una idea clara de quién es el personaje en el momento de su interacción con el ‘no lugar’.

Creemos importante incorporar el retrato dentro de las imágenes en movimiento, ya que se convierte en un momento más expresivo de la imagen audiovisual, y de esta manera permite hacer énfasis en aspectos en los que el retrato es experto, tales como la presentación del personaje y la posibilidad de entenderlo más allá de lo que se observa.

Además permite explorar conceptos anteriormente mencionados que pertenecen tanto a lo audiovisual como la fotografía fija, pero que presentan variaciones en cada tratamiento. Nos parece relevante incluir conceptos como el no lugar y la fotogenia para hacer un acercamiento más preciso en cuanto a los personajes, el universo, el tiempo y el espacio, aspectos que componen un retrato audiovisual.

OBJETIVOS

Objetivo general

-Establecer qué es cómo se crea un retrato audiovisual a través de un no lugar.

Objetivos específicos

- Relacionar la composición y el No lugar en el retrato audiovisual.
- Crear la fotogenia en un retrato audiovisual a través del personaje.
- Realizar una serie de tres retratos audiovisuales de un No lugar.

CAPÍTULO I

RETRATO, UN RETO AUDIOVISUAL

Considerando que el término -retrato audiovisual- es un enunciado en exploración, los antecedentes que más se aproximan provienen de la pintura y fotografía, donde son analizados desde las características de la imagen fija. Por ello, a nivel audiovisual los retratos no son definidos como tal, no son identificables bajo la teoría usual del lenguaje o los estudios audiovisuales, sino como una práctica de algunos creadores que han acuñado así la manera de presentar los personajes.

Gael García Bernal, en su documental 'Los Invisibles' se centra en los rostros de los personajes y los presenta mirando fijamente a la cámara por varios segundos, lo que permite al espectador apreciar los detalles y conocer mejor a quien se muestra en la pantalla (Ver figura 1 y 2). Esto podría definirse como un acercamiento al retrato, conservando las características de imagen fija y de tiempo prolongado de apreciación de una imagen.



Figura 1. García. G, (2010) Los Invisibles (Documental). Recuperado de Vimeo.



Figura 2. García. G, (2010) Los Invisibles (Documental). Recuperado de Vimeo.

La composición establece un diálogo inicial entre el retrato y el audiovisual, comprendiendo la importancia de establecer un personaje para crear un retrato, por eso consideramos importante realizar el planteamiento de este concepto partiendo desde sus orígenes, la pintura.

Hablemos de historia

El retrato es un concepto conocido desde el siglo XIV A.C. En sus inicios era usado para reproducir imágenes de faraones egipcios y ha tenido una constante evolución a lo largo de la historia. Los primeros retratos que corresponden a personas diferentes a reyes y emperadores son los retratos funerarios que se conservan en Egipto (Ver figura 3).

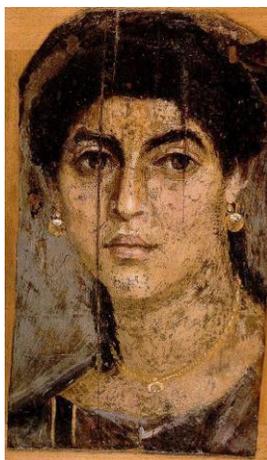


Figura 3. Siglo I. Retrato Funerario de Fayun. Recuperado de Internet

Posteriormente, en la edad media aparecen los retratos en piedra y como parte de manuscritos. Para 1300, los retratos de figuras alegóricas y bíblicas tomaron lugar en las pinturas murales de las iglesias, particularmente en el norte de Italia.

En la línea histórica continúan los retratos fisionómicos de la edad media, que pertenecieron también a pinturas de personas ricas y banqueros, quienes de esa manera consideraban que podían expiar el pecado de la codicia. En estos casos pedían al artista que les pintara de manera inferior a las divinidades en símbolo de humildad.

De ese momento hasta el año 1425 la apariencia seguía siendo muy plana hasta la obra ‘Trinidad’ de Masaccio, una de las primeras obras con perspectiva de tridimensionalidad (Ver figura 4).

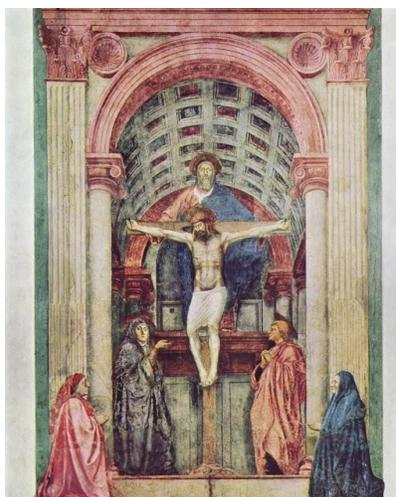


Figura 4. Masaccio. (1426) Trinidad (Pintura). Recuperado de Internet.

En el ámbito audiovisual, el concepto de tridimensionalidad es de gran importancia para transmitir la realidad como se ve. Por esta razón, en la pieza ‘Héroe Anónimo’ se tomaron elementos en primer plano que están fijos, para que el movimiento se presente tras él y así generar una perspectiva de tridimensionalidad dentro del plano. (Ver figura 5).



Figura 5. Fotograma 'Héroe Anónimo'.

Las primeras pinturas que se dedicaban a la representación de una persona en esa época eran hechas a reyes o nobles, como el retrato de Juan II de Francia (Ver figura 6), o los Duques de Urbino que se realizaban de perfil al modo de las medallas antiguas.



Figura 6. (1355) Retrato Juan II El Bueno (Pintura). Recuperado de Internet.

Este tipo de tomas se hicieron con Alejandro Flórez en el producto 'Bienvenidos al Semáforo', pero encontramos que estas imágenes se alejaban de la pieza de realidad que queríamos lograr, pues significaba dirigir al personaje, alejándose de su espontaneidad que en gran medida significaba captarlo en movimiento (Ver figura 7).



Figura 7. Fotogramas “Bienvenidos al Semáforo”.

Siguiendo la evolución del retrato, a partir del siglo XV los artistas del norte de Europa se basaron en el realismo y el detalle. Estos artistas hicieron retratos diferentes respecto a los que venían haciendo los italianos, ya que empezaron a ser visibles las manos y los modelos dirigieron sus miradas a los retratistas. Para esta época apareció el punto blanco en la pupila para transmitir mayor vitalidad. Los detalles en la piel, las texturas, la perspectiva y el volumen eran muy cuidadosos.

De igual forma, en el Renacimiento los retratos asumieron un papel importante en la sociedad de la época y eran valorados como objetos y como representación del estatus y del éxito. En este tiempo nace el retrato psicológico gracias a artistas como Durero o Ticiano. El retrato psicológico tiene un propósito generalmente íntimo. Los retratistas ampliaron la variedad de poses y posturas de sus personajes, generalmente de la realeza.

“El arte del retrato en cuanto a su vertiente más moderna, la psicológica, nos muestra que mediante la apariencia del retratado se quiere llegar a mostrar mucho más que el aspecto físico, ya que lo que realmente se quiere conseguir representar es el propio carácter de la persona”. (Iborra, 2014)

En las piezas de realidad ‘Vida al hombro’ y ‘Bienvenidos al Semáforo’ se buscó generar una profundidad psicológica de los personajes probando la yuxtaposición de imágenes que permitieran conocer aspectos puntuales del carácter laborioso del señor Juan Agustín y de la capacidad de concentración de Alejandro al realizar su calentamiento en la presentación del personaje.

Dichos planos que de manera aislada en el montaje no podrían entenderse, nos dejan ver en ‘Vida al Hombro’ y ‘Bienvenidos al Semáforo’ respectivamente, las ampollas que generan en Juan las escobas y demás productos que él fabrica, y la capacidad de Alejandro de conectarse con el lugar estirando sin importar el ruido y tráfico a su alrededor. (Ver figura 8 y 9).

The image consists of three separate photographs arranged in a collage. The top-left photograph shows a close-up of a person's open palm, with a small, dark red mark or blister on the skin. The top-right photograph shows a close-up of a broom head, with numerous brown bristles and a yellow plastic handle. The bottom-center photograph shows a close-up of a hand holding a blue, cylindrical object, which appears to be a broom handle or a similar tool.

Figura 8. Fotogramas yuxtaposición ‘Vida al hombro’



Figura 9. Fotogramas Yuxtaposición 'Bienvenidos al Semáforo'

Hacia los siglos XVII y XVIII cuando la sociedad estaba dominada por la burguesía, el retrato se convirtió en un documento de estatus y posición económica. La importancia de la fisonomía humana creció para los artistas del barroco, se amplió el conocimiento de las expresiones del rostro humano, además de establecer analogías entre el rostro humano y el rostro de los animales.

Así entonces y bajo la consigna de que nuestro insumo principal son las grabaciones de detalles para hacer un profundo reconocimiento del personaje, Jean Clair en el *Elogio de lo visible*, citado por Iborra en el mismo texto anteriormente nombrado, señala que:

“La cabeza, el rostro, la cara, los rasgos, la fisonomía, la faz, lejos de ser un dato, una realidad evidente de la que nadie tiene dificultades para saber lo que es (...) el crisol en el que se funden las relaciones más singulares que cada uno mantiene consigo y con los otros, irreductibles a cualquier definición objetiva” (Iborra, 2014).

Dicho esto, se consigue avanzar hasta las características del retrato que se centran en los rasgos y diferenciaciones de los seres humanos, dando pie para explicar aquellos encuentros y

desencuentros que tuvimos para entender a quiénes retratamos como personajes dentro del lenguaje audiovisual.

Encuentros y desencuentros

Basándonos en la primera parte del recuento histórico del retrato, podríamos afirmar que este consiste en la representación visual de un sujeto. Observamos que con el pasar del tiempo ya no solo se buscaba similitud entre el personaje y el lienzo, sino su aspecto psicológico y su capacidad de transmisión de las emociones. Aspecto que se buscó construir en los retratos audiovisuales realizados a Juan Agustín Muñoz Torres, a Alejandro Flórez y a las Cebras peatonales, estas últimas adquiriendo atributos humanos para entenderlas como personaje.

Para comprender esto de una mejor manera y acercarnos a lo que buscaba el retrato en su constante evolución, acompañamos a Juan Agustín, el vendedor ambulante de escobas, durante varios de sus recorridos por las calles, con el fin de conocer tanto sus aspectos físicos como algunos de los rasgos que definen su carácter, todos ligados a su personalidad mientras ocupa la calle, mientras está en relación con su no lugar.

De igual forma, realizamos un seguimiento constante con Alejandro, para observar en diferentes oportunidades, su relación con el entorno y los transeúntes, y así entender su conexión con el semáforo y lo que significa para él la interacción en un espacio público. La misma interacción que buscamos dar a conocer partiendo de la cebra como personaje, medida desde su funcionalidad como herramienta peatonal.

Es en este punto comprendemos que en la realización de un retrato audiovisual ya no

es necesaria la exageración en tamaño como se hacía con la pintura, ni es necesario retratar la realidad sin partición. Los detalles, las texturas, las luces y las sombras, la perspectiva, las líneas, figuras o formas, más allá de ser elementos de la composición, permiten generar una idea completa del sujeto que se quiere retratar, un panorama más cercano, pero amplio y profundo a la vez para quien observe.

Indagando referentes sobre historias que giran en torno a una única persona y su historia encontramos ‘el retrato incesante de Fernando Vallejo’ hecho por Luis Opina, “un documental sobre el escritor colombiano que decide hablar en nombre propio. El documental no sólo abarca su vasta obra literaria sino también sus múltiples intereses: el cine, la música, la ciencia y la política” (Proimágenes Colombia (2003).

De este producto nos interesó la manera en que se contó una historia basándose en un personaje. Por otro lado, se presenta la figura del narrador, que si bien no es lo que se pretende en nuestros retratos sirve de referencia para saber qué elementos escoger en los breves espacios donde el testimonio tenía presencia en el retrato.

El tratamiento que dimos al sonido en los tres retratos, al igual que lo hicimos con la imagen fue de exploración al ser un género que aún no se reconoce como tal. Se seleccionaron las partes que debían ir con voz (testimonio), por su relevancia en el análisis de acciones que se habían tenido en cuenta en las observaciones.

¿Qué situaciones tendrían acciones sonoras?, ¿qué elementos estarían presentes a lo largo del relato o qué se omitiría? Por ejemplo, el sonido emitido por el semáforo en ‘Héroe Anónimo’ que acompaña constantemente la cebra peatonal, o el sonido leve del radio en ‘Vida al hombro’ como compañero en la travesía de Juan por las

calles de la ciudad.

Por otra parte tenemos la música escogida, en ‘Bienvenidos al Semáforo’ y ‘Héroe Anónimo’ fue fundamental para el montaje, permitiendo que con esta fluyeran las acciones de forma rítmica. En ‘Vida al hombro’, la música no estaba omnipresente, ni marcaba ritmo; en este retrato, la música entró en la narración permitiéndonos sentir el personaje y comprender sus emociones.

Fotografía

Así como el retrato era una expresión inferior a inicios del siglo XIX, finalizando el mismo, la fotografía tomó ese lugar al ser una alternativa barata. Algunos artistas realistas, como Eakins y Degas, entusiastas de la fotografía, la encontraban útil como ayuda en la composición, sin embargo algunos pintores buscaron formas de reinterpretar sus obras para competir efectivamente con la fotografía, ampliando su técnica para crear efectos que la cámara no podía captar.

Frente a esta superposición de técnicas, Alberto Savinio, escritor y pintor italiano citado por Francisco Calvo al referirse a lo solemne de un retrato en pintura, asegura que:

“El retrato es una revelación. Es la revelación del personaje. Es él como nunca conseguirá verse a sí mismo en el espejo, cómo no conseguirán jamás verles sus familiares, sus amigos se dice que la fotografía tiene precisión, pero lo cierto es que nunca podrá llegar a una precisión, a una penetración tan profunda.” (Serralle, 2005).

Aspectos con los que podemos ver que aunque la fotografía llegó con un gran impulso, muchos artistas se opusieron a ella y le dieron categorías inferiores que se fueron transformando hasta lo que conocemos como fotografía en el presente.

Se dice que desde su invención, la fotografía tenía total credibilidad como testimonio incuestionable de la realidad debido al funcionamiento del dispositivo de captura. Pero existen también quienes dicen que la acción de escoger qué va en el encuadre, le quita su carácter objetivo y rompe la conexión de la realidad por observación directa. Desde 1861 se resaltan los programas de edición, así como el retoque fotográfico, la fusión de imágenes y la generación de tridimensionalidad, que más adelante con la creación del cinematógrafo en 1895, serían muy importantes en las primeras imágenes en movimiento.

Pero esta discusión entre la pintura y la fotografía dio al retrato matices experimentales, nuevas formas de ver el personaje. Estos aspectos se utilizaron según la necesidad de los tres retratos audiovisuales, para crear una pieza de realidad que ha sido tratada subjetivamente como lo postulaba esa época de la pintura, para crear con la luz, la composición, el color y la yuxtaposición de imágenes la fotogenia cinematográfica, que en momentos de los retratos busca generar un sentimiento que establezca así sea en momentos efímeros una relación de lo que se ve en pantalla y quien lo contempla.

Aunque debemos entender que el tema de fotogenia cinematográfica lo presentó Jean Epstein en 1926 tiempo después que se iniciara el tratamiento de la imagen en

movimiento y dijo:

“Claro está, los cinematografistas tienen sus propias ideas sobre la fotogenia. Cada uno tiene la suya, y así hay tantas fotogenias como idea. Ya que a pesar de la casi absoluta unanimidad respecto al tipo fotogénico del intérprete, como venía diciendo, en cuanto al resto, reina el más absoluto desorden. ¿Y qué es el resto? Un film. Es decir: el cine en su totalidad. Es decir: toda la técnica indispensable a un arte” (Epstein, 1926).

Bajo esta consigna y entendiendo que la fotogenia es más que una sola definición, para la construcción de nuestros personajes trabajamos bajo el concepto de fotogenia que planteó Barthes en 1961 en el ensayo ‘Mensaje Fotográfico’, en el que reconoce que la fotogenia es “el uso de técnicas particulares que permitan resaltar algunos elementos de la foto. Por ejemplo el uso de la iluminación, la oscuridad, la profundidad de campo, etc” (Barthes, 1961).

Esto nos dio paso para entender que los usos de diferentes elementos de composición nos permiten crear proximidad con el personaje y mostrar sus acciones con mayor fuerza, entendiendo que no es necesario traer elementos extra a la escena, sino que se puede trabajar con la realidad para crear fotogenia e incorporar esta en el movimiento, aspecto que se tratará a continuación.

Fotogenia y Movimiento

Cabe recalcar que, si bien en las tres obras no se utilizaron herramientas adicionales de iluminación, sí se trabajó con otros aspectos mencionados por el autor, tales como la luz

natural, la incorporación de los elementos que acompañan al personaje y sus rasgos físicos más determinantes, en este caso, los detalles que nos podían dar cuenta de la relación que establecen con el no lugar en el que se desempeñan.

Aquí aparece la composición como elemento creador fundamental de cualquier retrato, pero en nuestro caso trae una suerte de problema, el movimiento.

En el texto ‘La Composición de la Imagen en Movimiento’, Simon Feldman, expresa en cuanto a los movimientos humanos que cada uno está “dotado de una dinámica singular, según cada individuo, constituye, en sí, un elemento estructurante del ritmo visual y sonoro” (Feldman, 1997), lo que soportaría los planos que presentan movimientos que ocupan gran proporción de la pantalla o desenfocados. Al menos en lo que corresponde a los dos personajes vivos.

En nuestro caso, la composición partió de la observación, teniendo en cuenta que son personajes reales tuvimos que encontrar en qué momentos una rutina componía un encuadre, cómo se presentaba esa interacción entre el personaje, los objetos y el no lugar, y a partir de allí, encontrar la intención que queríamos lograr, en el formato de retrato audiovisual que estábamos explorando.

En el libro ‘El Lenguaje del Cine’, Marcel Martin expresa:

“Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y luego el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en pantalla.” (Martin, 2002).

Uno de los ejes principales para la composición fue la profundidad de campo, en el texto mencionado anteriormente el autor la define como “la zona de nitidez (para una distancia focal y un diafragma determinados) que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque.” (Martin, 2002). A partir de esta tesis, en los tres retratos, la usamos para reflejar diferentes estados.

En ‘Vida al hombro’ (ver figura 10) la profundidad de campo se usó para generar la sensación de paso del tiempo, de la acción cíclica de recorrer la ciudad; en ‘Bienvenidos al Semáforo’ (ver figura 11) se conjugó con el punto de fuga para reforzar al personaje en su acto frente a los observadores, los vehículos, por último en ‘Héroe Anónimo’(ver figura 12) se buscó para mostrar distintos puntos de vista y como guía visual para las acciones.



Figura 10. Fotograma ‘Vida al hombro’



Figura 11. Fotograma ‘Bienvenidos al Semáforo’



Figura 12 Fotograma 'Héroe Anónimo'

Dentro de los aspectos resaltados en los retratos se encuentra el uso de los planos detalle que como se ha expresado, buscan develar aspectos más profundos de los personajes. Para Feldman, los primeros planos han tenido importancia desde épocas tempranas, incluso se le ha considerado “el único aspecto que diferenciaba el cine de cualquier otra expresión artística (...). Por primera vez el rostro humano aparece aislado en una enorme pantalla, poniendo en evidencia los más mínimos gestos, las sutilezas de la mirada, los leves estremecimientos imperceptibles en la vida real” (Feldman, 1997) (Ver figuras 13, 14 y 15).



Figura 13. Fotograma Plano detalle 'Vida al hombro'



Figura 14. Fotograma Plano detalle 'Bienvenidos al semáforo'



Figura 15. Fotograma Plano detalle 'Héroe Anónimo'.

Considerando esta apreciación, es razonable pensar que se cumplió con la intención misma del retrato que es mostrar al personaje más cercano al espectador. Apoyándose además, en los planos con profundidad de campo y el arte propio del entorno, que consistía principalmente en las calles de Manizales para los tres productos, con presencia de carros, semáforos y personas que transitaban por la ciudad.

En otra instancia, para comprender nuestra apuesta estética y lo que deseábamos explorar desde la fotogenia, nos remitimos nuevamente a la pintura con dos saltos importantes en el tiempo, el primero se remonta a 1904 donde Thomas Eakins que fue el más destacado retratista gracias al realismo de sus retratos, lograba plasmar las emociones que estaban

sintiendo las personas al momento de pintarlas, como es el caso del Retrato de la señora Edith Mahon, donde, según los críticos, emociones de tristeza y melancolía se veían de una manera magistral. (Ver figura 16).



Figura 16. Eakins. T. (1904) Retrato de la señora Edith Mahon (Pintura). Recuperado de Internet.

Eakins a través del uso de los colores y la profundidad logró evidenciar aspectos emocionales de su personaje, aquello que queríamos lograr a través de una imagen en movimiento con las herramientas que entrega la fotogenia. En nuestro intento de exploración buscamos abstraer al personaje del entorno, ya que como se puede observar en la figura anterior un hecho fundamental es que el fondo negro permite que la atención se enfoque en la expresión y se entienda con mayor fuerza el sentimiento, entendiéndose que no solo es el rostro sino la atmósfera que lo rodea la que le da un significado.

Para nosotras, este intento solo funcionó en un plano de Alejandro el malabarista en el que se ve sonriendo donde realmente refleja parte de lo que él es (ver figura 17). Aquí entendimos que este tipo de retratos no funcionaba para nuestro trabajo, ya que el entorno en sí hace parte de la caracterización del personaje, y este no podría mostrarse en el retrato audiovisual sin su relación con el no lugar.



Figura 17. Fotograma 'Bienvenidos al Semáforo'

El segundo salto en el tiempo con relación a la pintura se da al encontrarnos la dificultad de retratar un personaje inanimado sin salirnos de la realidad, por eso se buscaron otras formas de expresión en el arte, encontrándonos con el artista coreano Kwangho-Shin quien es uno de los exponentes actuales del retrato abstracto (ver figura 18).

Esto nos permitió ampliar nuestra visión y explorar el retrato audiovisual con una perspectiva diferente, entendiendo que el retrato es arte y no hay una única forma de hacerlo, hallamos inspiración respecto al uso de colores, rompimiento del tiempo de la realidad, el juego en el montaje y del sonido.



Figura 18. Retrato Abstracto de KwangHo Shin

En el caso de la cebra, se crearon códigos dentro del retrato audiovisual para mostrar cuándo se estaba haciendo algo indebido. (Ver figura 19). De esta manera, era identificable que la cebra estaba pendiente de los comportamientos de sus peatones, por lo que congelaba la imagen en blanco y negro cuando alguien pasaba en rojo, o se cruzaba por donde no estaba delineado el paso para las personas. También se usó el recurso de las sobreimpresiones, generando sensación de ciclo repetitivo.

Esto funcionó para darle una característica de reconocimiento a la cebra, en la que puede adquirir poder para señalar un error en la relación de las personas con su función. Además, se reforzó de esta manera el concepto del No lugar, en el que las personas solo pasan por obligación y por un periodo de tiempo muy corto, no permanecen allí, e incluso algunas personas lo ignoran por completo.



Figura 19. Fotogramas Comportamientos incorrectos.

El sonido se usó para separar los momentos del relato, o los estados de ánimo del personaje. En ‘Héroe Anónimo’ este cambio de sonido se diferencia más que en los otros dos, pues pasa del frenetismo de la preocupación de la cebra por cumplir su función, a la soledad de la lluvia, luego a la tranquilidad pues alguien está ayudándola en su deber y luego al frenetismo de continuar con su ciclo, donde todo vuelve a empezar.

Este aspecto fue explorado en los otros dos productos a través de la recomposición de la pantalla en ‘Vida al Hombro’, donde se ve a Juan caminando por diferentes calles, y en el uso del blanco y negro en ‘Bienvenidos al Semáforo’ en una primera instancia, para significar un cambio de cotidianidad cuando el personaje hace parte del no lugar momentáneamente.

Yuxtaposición, el sentido del retrato audiovisual

Es importante como realizadoras resaltar que cada plano fue grabado con la intención de que funcionara de manera integrada. Se tenía claro desde el inicio que cada uno tendría importancia no por sí mismo, sino por su función narrativa dentro de la totalidad del documental. Así mismo lo sustentó Feldman: “La composición de una imagen está sujeta al movimiento general de la totalidad de las imágenes. Solo cobra valor en el conjunto. Una imagen importa por su composición dentro de la totalidad, pero esa totalidad adquiere su valor por la suma de cada una de las imágenes que la componen”.

Este aporte se ajustó al proyecto teniendo en cuenta que hay diversidad en los valores de plano, pero que claramente hay prevalencia de unos sobre otros. Así entonces, se tuvo en cuenta el origen y ocupación de cada uno de los tres personajes para determinar los encuadres y la composición que mejor reprodujera lo que son.

La postproducción es la que finalmente, da vida a los retratos de nuestros tres personajes. Presentamos el montaje desde el proceso, donde al ser los planos vistos, -cortados y ordenados como contribución a un todo- se da realmente vida a los productos. Finalmente

definimos que se tendrá como insumo principal el acercamiento al montaje tonal o emotivo melódico plateado por Eisenstein.

Este tipo de montaje está fundado en la resonancia emocional del plano, busca que a través de los cortes se logre una conexión real con quien lo ve, que es en general un ser pasivo que más que dar (un elogio, aplauso o rechazo), espera recibir una conjugación de aspectos que generen un sentimiento, cualquiera que sea. Así lo asegura Walter Murch, autor citado por Javier Arteseros Valenzuela en su tesis de Máster “La creación de emociones a través del uso de patrones de montaje en las secuencias de clímax narrativo” argumentando:

Una de las claves que diferencian un tipo de montaje de otro, viene determinado por la influencia del corte. (...) - “como si se desarrollara detrás de tus ojos y tus ojos la proyectasen, de modo que vieras lo que deseabas ver. El cine es como el pensamiento. Es el arte más cercano al proceso de pensar. (...) el parpadeo es o bien algo que contribuye a que tenga lugar una separación interna del pensamiento, o bien es un reflejo involuntario que acompaña la separación mental que está teniendo lugar”.
(Valenzuela, 2013).

Con eso se pretende mostrar la influencia que tienen los cortes dentro del montaje. Cumplen una función separadora de ideas, que permita ver con claridad el desarrollo del personaje hasta lograr que quien ve el producto identifique quién es el personaje, sus motivaciones dentro del espacio. Esto, sin descartar de manera total el montaje lineal que hará parte del entramado final para dar orden y coherencia a cada retrato.

Con la realización del montaje y demás tratamientos a la imagen apoyados en la tecnología, nos encontramos con la realidad que tenemos hoy: las cámaras digitales, las imágenes en movimiento y los formatos de .mp4, .wav y .mov, que junto con otras herramientas cada vez más novedosas, rigen hoy el actuar del mundo audiovisual, televisivo y cinematográfico del siglo XXI.

Basándonos en estos conceptos podríamos decir que el trabajo realizado con Juan y Alejandro, como sujetos vivos y las cebras como sujeto inanimado, son un retrato. Esto, contemplando que trabajamos para que a través de una cámara fueran evidentes los aspectos físicos y emocionales del personaje a través del arte y el montaje, como insumos para poder comprenderlos mejor.

CAPÍTULO II

EL ‘NO LUGAR’ COMO PRETEXTO Y LA IDENTIFICACIÓN COMO PERSONAJE

Se le dará una mirada al no lugar para entender lo que es, con qué se relaciona, y en qué momentos genera mutaciones a lo que se conoce como lugar antropológico, relacionando estos conceptos directamente con los tres productos presentados.

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1992). Basándonos en esta precisión del autor, escogimos los no lugares a los cuales les haremos el retrato audiovisual, teniendo como base que Augé en el mismo texto resalta, entre otras cosas, que los sitios están “hechos para un fin y son transitorios”, características bajo las que están concebidos cada uno de los productos.

El autor, con el fin de delimitar aún más las condiciones para nombrar un espacio como ‘lugar o ‘no lugar’ expone otro concepto: El lugar antropológico que relaciona con la identidad histórica.

Augé, determina que para nombrar a un espacio como lugar antropológico requiere ser considerado por otros sujetos como “identificatorios, relacionales e históricos” (Augé, 1992), es decir representar para algunos terceros un espacio de permanencia mínima o intermitente. Aspectos que no cumplen los espacios escogidos para esta investigación académica.

No es común que se defina como punto de encuentro o relación una cebrera o un semáforo y mucho menos una calle que sea indiferente para las personas. Para asignarle el título de ‘lugar’ los sujetos del entorno necesitan encontrar en dichos espacios un simbolismo

cualquiera propio de su identidad y forma de vida, una relación. De ahí que en su originalidad los tres espacios escogidos no poseen tampoco este valor.

El autor menciona además, la identidad histórica, argumenta que un lugar antropológico es construido no solo con los años, sino a través de las relaciones. creando espacios o sitios donde “los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer, especialmente en los mercados, las necesidades del intercambio económico y, por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos” (Augé, 1992). Estos aspectos hacen entonces pensar que cada no lugar tiene a su vez ciertas características de lugar que se dan circunstancialmente. A esta situación no son ajenos nuestros productos, pero trataremos el tema más adelante.

En resumen, con lo expresado el autor, se evidencian las condiciones que cumplen los personajes escogidos. Sus espacios de interacción son solo de tránsito en el que nadie tarda más de lo dispuesto por norma, en el caso de la cebra y el semáforo; y lo que tarde el trayecto o el intercambio económico, en el caso del vendedor. La poca importancia de los espacios y su nula intención de crear cualquier tipo de relación con el lugar o los demás sujetos del entorno le dan soporte adicional a nuestra elección.

Conociendo entonces las connotaciones que definen un ‘no lugar’, se buscó que los personajes cumplieran con estas características, en nuestro caso puntual, que desarrollaran su función principal en un espacio donde no tienen mayor relevancia por sí mismos, sino que lo adquieren al momento en que se da la relación con su entorno.

Bajo estos parámetros se definió que un vendedor de escobas ambulante que transita la ciudad a su amaño; un malabarista que escoge aleatoriamente un semáforo para trabajar y una cebra que es en su fin de creación un ‘no lugar’, por su falta de capacidad de generar identidad de ningún tipo, responden a las características definidas por Augé. Aspectos que permitieron tras el estudio y seguimiento de la relación de los sujetos y el no lugar (cebra) con sus entornos, dar como resultado un retrato efectivo de ellos.

En primer momento encontramos a Juan, el vendedor ambulante, el espacio donde permanece el personaje es la calle en sí misma, por el tipo de trabajo no recorre siempre las mismas calles o barrios, no con periodicidad o con relación de tipo alguno más que la búsqueda de la rentabilidad. Él escoge de manera aleatoria cada recorrido. Por ejemplo según el clima, cuando hay posibilidad de lluvia Juan hace un recorrido que no se aleje mucho de su casa ubicada en el centro de la ciudad.

Otro factor es el afán del día, los recorridos del vendedor dependen de si salió temprano de su casa o no y si tiene algún compromiso en horas posteriores. También por el día en sí mismo, considerando que algunos sectores son menos transcurridos unos días que otros.

En segundo lugar encontramos al malabarista. Desde la perspectiva de los ‘no lugares’ de Marc Augé, y a la luz de lo que identifica a este personaje, el semáforo es un espacio de constante circulación, regulado por un artefacto que maneja la afluencia de tráfico en las ciudades del mundo.

Es un no lugar donde las personas y los carros circulan todo el tiempo y en los que nadie se detiene por más tiempo del que dura el cambio de colores del semáforo.

Finalmente encontramos al personaje de la cebra, que se define como un espacio de tránsito, por el que las personas tienen, o deberían pasar para darle finitud a la razón de ser del sujeto, pero no es un punto en el que se dan encuentros o se desarrolla identidad.

De esta manera traemos a escena a los tres personajes. La cebra y el semáforo, lugares de paso en los que los autos y los peatones no se detienen por más tiempo del que el semáforo indica, y que deben permanecer allí por seguir una norma, para mantener el orden vial en la ciudad. Asimismo, las calles que Juan transita corresponden a la vía pública, que él no considera como propia, sino que la escoge según la afluencia de personas o su mejor oportunidad de venta.

En el caso de Juan Agustín, el retrato del no lugar se realiza a través de un personaje que las acoge como suyas las calles de la ciudad por un tiempo y para un fin determinado. Para el vendedor las calles son su lugar de trabajo, en el que no necesita escoger un día específico para visitar un barrio o sector. Sus condiciones son cambiantes, ya que depende de diferentes factores como los sitios donde considera que puede tener mejor suerte o de la cantidad de personas que se ve interesadas en sus productos. Estos, sin dejar de lado las otras variables mencionadas anteriormente (ver figura 20).

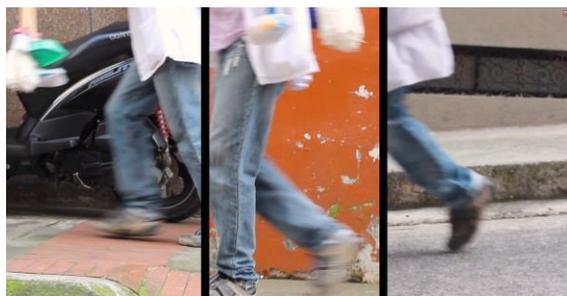


Figura 20. Fotograma 'Vida al hombro'.

La actividad económica de Juan se desarrolla en un no lugar porque: “Un lugar debe ser el espacio donde conjugando identidad y relación, exista una estabilidad mínima” (Augé, 1992), aspecto que no tienen las calles elegidas por Juan cada día al azar. Primero, porque no es él una figura habitual o representativa dentro del espacio, el vendedor de escobas escogido por el cliente puede ser el personaje en cuestión u otro cualquiera que cumpla con el propósito para el que se le requiere. Lo mismo sucede con Juan, para él es poco relevante quién compra sus productos o en dónde.

Esto se evidencia al final del producto, cuando tras los recorridos hechos con el vendedor y el estudio de los conceptos propuestos por Augé a la luz de este caso específico, como los mencionados anteriormente, se evidencia lo que Juan a través de su testimonio nos asegura, que no puede decir que trabaja en un sector específico de la ciudad, que simplemente trabaja en la calle.

Seguidamente encontramos a la cebra, para ella tampoco existen las figuras de estabilidad o identidad., Si bien hace parte de su rutina que la gente pase por encima de ella, jamás pasarán las mismas personas o en el mismo momento. Característica que a primera vista le asignaría su título de ‘no lugar’ basado en los conceptos expuestos anteriormente.

Por otra parte, se determinó que la cebra podría actuar como sujeto al ver que ella cumple con una labor y que es figurativa, es decir, que tiene una forma identificable y es posible retratar.

De igual manera, en este relato de realidad se define como un espacio de tránsito, por el que las personas tienen, o deberían pasar para darle finitud a la razón de ser del sujeto, pero no

es un punto en el que se dan encuentros o se desarrolla identidad.

La cebra cumple con su fin en la sociedad cada día, pero permanece anónima bajo los pies de los transeúntes que pocas veces le reconocen en medio de la calle y aún más cuando es ignorada su función principal, la de ser pisada o cruzada. Es allí donde se evidencia que más allá de ser únicamente un ‘no lugar’ es también un sujeto que tiene una finalidad que puede ser contada a partir de un retrato audiovisual.

Un ejemplo de sus posibles rasgos de personalidad tiene que ver con lo que siente cuando los transeúntes la ignoran y pasan por alto su funcionalidad en la vía. Su trabajo se convierte en algo estresante, debe estar pendiente de que los peatones y automóviles la respeten, aunque sin mayores frutos dado que es un no lugar, un espacio que para ellos no genera identidad de ningún tipo, es como un sujeto anónimo.

Esto quiso mostrarse en las imágenes con sobreimpresión, que pretenden mostrar una cotidianidad para la cebra que en momentos pierde su capacidad de control y en otros momentos entra en un estado de rutina que ya conoce. (Ver figura 21 y 22).



Figura 21. Fotograma ‘Héroe Anónimo’



Figura 22. Fotograma 'Héroe Anónimo'.

La cebra se ve sumergida en momentos de estrés, en los que hay demasiadas personas pasando encima de ella, en la que se siente ignorada tanto por los peatones como por los carros que transitan, y en los que el color rojo se intensifica para mostrar en el retrato que este siempre será tensionante para ella, pues implica que alguien deba pasar y llegar al otro lado a salvo. (Ver figura 23).



Figura 23 Fotograma 'Héroe Anónimo'.

Este personaje inanimado cumple con su fin en la sociedad cada día, pero permanece anónimo bajo los pies de los transeúntes y automóviles que pocas veces le reconocen en medio de la calle, y aún más cuando es ignorada su función principal: la de ser pisada o

cruzada.

Para la sociedad el pasar por la cebra no representa relación o historia con el entorno. Ninguna persona decide encontrarse con otro en la cebra o quedarse un tiempo a charlar, pues su paso está condicionado por el tiempo que el semáforo tenga para pasar de un color a otro.

Para Augé, como se citó anteriormente, un lugar antropológico es construido no solo con los años, sino a través de las relaciones. Creando espacios o sitios donde los hombres se encuentran o se cruzan y son diseñados para suplir “necesidades del intercambio económico y, por fin, centros más o menos monumentales, sean religiosos o políticos” (Augé M. 1992), a lo que no responde explícitamente la figura de la cebra. No como espacio para un número amplio de personas, pero sí para sujetos específicos. Es ahí donde adquiere su valor de identidad histórica que veremos desarrollada más adelante.

Las características de relación, identificación y tiempo de permanencia de terceros en un lugar tampoco las reúne el semáforo. Él está hecho dentro de un lugar de tránsito, con la función de regular el paso. De la misma forma y la perspectiva de los ‘no lugares’ de Marc Augé, y a la luz de lo que identifica a este personaje, el semáforo es para el entorno un espacio de constante circulación, regulado por un artefacto que maneja la afluencia de tráfico en las ciudades del mundo. Es un no lugar donde las personas y los carros circulan todo el tiempo y en los que nadie se detiene por más tiempo del que dura el cambio de colores del semáforo.

Se identificó además, que en este espacio no hay identidad, debido a que hay millones de esquinas y calles con presencia de semáforos. Son de paso obligatorio tanto para los vehículos

que transitan como para los transeúntes que necesitan pasar de una calle a la otra. Cabe resaltar que, este no lugar no supone acercamiento a la definición del lugar hasta que un sujeto determinado lo convierte en su lugar de trabajo, de ocio o de permanencia y finalmente lo asume como espacio de identidad provisional en la que se alcanza características propias del lugar antropológico, que veremos en detalle posteriormente.

Como respaldo a lo mencionado se muestra en la primera secuencia del retrato “Bienvenidos al Semáforo”, en el que se detallan carros pasando mientras el semáforo se encuentra en verde (Ver Figura 24).



Figura 24. Fotograma ‘Bienvenidos al Semáforo’.

Sin embargo, al encontrarse con un personaje que hace de él su lugar de trabajo y de interacción, el no lugar sufre un rompimiento, que se muestra en el producto como un paso del color a blanco y negro, y que solo retorna a su estado actual en el momento en que el personaje y él convergen para trabajar juntos (Ver figura 25), aspecto que se tocará más adelante en las mutaciones del no lugar al lugar antropológico.



Figura 25. Fotograma 'Bienvenidos al Semáforo'.

“Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (Augé M. 1992).

Este es un aspecto que Augé resalta para definir al no lugar, que tiene relación con los tres productos presentados, ya que los no lugares allí mostrados son de tránsito general y no tienen una identidad diferente a la que comparten con las demás cebras, calles y semáforos del mundo.

Los personajes retratados ocupan un lugar genérico en estos espacios, son sujetos que bien podrían tener otro rostro u otro nombre, ya que se conoce que hay muchos malabaristas que trabajan en los semáforos, muchas cebras que cumplen la misma función o gran cantidad de vendedores de escobas en la ciudad.

Finalmente podemos sentar como resumen otro de los aportes de Augé a su definición de ‘No lugar’, donde sustenta que: “El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora”. (Augé M. 1992). Esta

apreciación nos argumenta que, los personajes crean una relación o interacción, aunque sea momentánea, en el no lugar, lo que trae a colación el término mencionado en las descripciones anteriores, la identidad provisional, lo que infiere una mutación del ‘no lugar’ al lugar, en la que el primero adquiere aspectos propios del lugar antropológico.

A grandes rasgos podríamos definir un momento para cada no lugar, cuando el vendedor ambulante acepta la invitación de un tendero y comparte con él un helado; cuando un niño mira con admiración al malabarista y él se acerca y comparten por un momento; y en el momento en que llega un vendedor o empleado de publicidad a pararse sobre la cebra y la convierte en su lugar de trabajo, son entre otros los cambios momentáneos que experimentan los ‘no lugares’, pero profundizaremos en este cambio a continuación.

Cuando muta el No lugar

“El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se inscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé M. 1992). Por tal razón, es importante retratar el no lugar y su acercamiento a la condición de lugar antropológico que adquiere cuando un personaje, aunque sea por momentos, lo acoge como suyo casi sin darse cuenta, en su relación inherente con la sociedad en la que se encuentra.

Para entender a los personajes en la esfera específica del no lugar, fue necesario investigar sobre productos anteriores, que se acercaran a la relación que deseábamos establecer, que nos mostraran las diferentes interacciones que en estos espacios se pueden

desarrollar. ‘La Sociedad del Semáforo’, dirigida por Rubén Mendoza, es una película en la que convergen personajes como los nuestros alrededor de uno de los no lugares escogidos para trabajar y crear su propio monopolio en torno al tiempo que el semáforo se demora en cambiar de rojo a verde.

Se muestran claramente los personajes que toman el lugar como suyo y establecen allí una relación de proximidad, que supone el rompimiento de la barrera para pasar a ser un lugar antropológico, pues se descubre que a través del film, se destapan muchas de las interacciones que no son visibles normalmente ante la sociedad, esa sociedad secreta entre las personas que montan sus espectáculos simultáneamente en un espacio en el que imponiendo sus propias reglas modifican los comportamientos. Por ejemplo, en una de las secuencias de la película, los personajes deciden seguir con sus diferentes espectáculos sin importar que el semáforo cambió a verde, los automóviles pitan e intentan avanzar, pero estos siguen, allí crearon su lugar propio con sus dinámicas exclusivas (ver figura 26).



Figura 26. Mendoza R, (2010) La sociedad del semáforo (Película). Recuperado de Youtube.

De igual forma, ‘La Oscuridad que se Apaga’ de Juan Delgado, es un producto que explora ámbitos de la construcción narrativa de la imagen, que aporta de manera importante a lo que se pretende en las realizaciones propuestas.

El fotógrafo toma un no lugar para retratar una cultura y todo lo que se genera en torno a un objeto cotidiano como los alimentos, y con esto presenta personajes diversos que convergen entre sí por un tiempo determinado, lo que genera proximidad que no podría darse en la definición estricta del no lugar. En este caso específico tomamos como relación la plaza de mercado, que vista desde su concepción más general es un no lugar, dado que las personas solo van, compran y continúan, pero justamente eso, ese momento de compra e interacción es el que lo hace mutar.

Es esta característica de lugar antropológico (ser de paso) la que nos dio pie para y encontrar una relación entre lo que buscábamos conseguir y el producto del fotógrafo. Resaltando claramente que fueron las características del No lugar, la transitoriedad, la no relación ni identificación, entre otras, las determinantes -el pretexto- para la elección de los personajes de los tres retratos.

Con base en lo anterior, los tres retratos audiovisuales presentados, muestran cómo, casi sin darse cuenta, se da el retorno al lugar por medio de relaciones con los otros. Cómo a través de la apropiación del espacio, y del tiempo que allí permanecen algunos sujetos, se le otorga un significado de interacción y de identidad provisional a lo que momentos antes era un no lugar.

Sustentando lo anterior el autor argumenta que: “La posibilidad del no lugar, no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares” (Augé M. 1992), Un aspecto que consideramos importante de resaltar en todos los tres personajes. Aceptando que es más específico en unos casos que en

otros.

Tal es el caso de la cebra, al ser un ser sin vida, que no puede decidir o actuar por sí mismo no regresa a su origen de manera literal, lo que sí hace es que tras el paso de las horas y lo agitado del día a medida que se va quedando sola, recupera su estado natural siendo la única que regula el tráfico y que está haciendo uso del espacio.

Ya en el caso del malabarista y el vendedor, se presenta aún más claramente dado que, ambos si son personas y ven en el semáforo y la calle su lugar de trabajo, pero claramente deben regresar a un lugar, al que cada uno define como hogar.

Juan Agustín, por ejemplo plantea su ruta pensando en el mejor lugar para empezar el retorno a su casa. Escoge, al final de su jornada, las 2 o 3 p.m. un camino que no solo le permita vender, sino también regresar.

Para Alejandro, si bien no tiene un horario o ruta establecidos como el vendedor, sí tiene claro que no puede permanecer mucho tiempo en el lugar, primero por la fatiga y segundo porque por convención de su oficio llegarán al semáforo otros malabaristas.

Con esto pretendemos exponer que cualquiera que sea el sujeto en estudio nunca permanece enteramente en un 'no lugar', pues por relacionamiento con otras personas, o con el entorno (en el caso de la cebra), encontrará siempre una situación en la que se presente la relación e interacción con personas o acciones de terceros.

El espacio de la cebra, por ejemplo, siendo un no lugar anteriormente identificado y con las características que la hacen ser parte de una funcionalidad de tránsito, de acceso a vías o a calles, adquiere sentido para un personaje que le da una identidad provisional, unida al

concepto de “Sociedad y similitud”, aquel que Augé utiliza para argumentar la atracción de lo que es el lugar y el no lugar, y su capacidad de perder la línea divisoria entre los dos conceptos fácilmente.

Este, supone la idea de un momento en el que las personas que transitan por un ‘no lugar’, o se detienen allí cierto tiempo, generan una interacción con los demás. Se crea una identidad que es compartida con todos los individuos y no presenta características singulares, pero que en los segundos de relación entre los sujetos y el entorno se convierte en un acercamiento a la definición de ‘lugar’ en el que existe una interacción social. Al respecto el autor menciona que:

“Sin duda, inclusive, el anonimato relativo que necesita esta identidad provisional puede ser sentido como una liberación por aquellos que, por un tiempo, no tienen más que atenerse a su rango, mantenerse en su lugar, cuidar de su aspecto” (Augé M. 1992).

Para ellos analizaremos la postura para cada uno de los retratos audiovisuales a continuación.

‘Héroe anónimo’

Más específicamente, en este producto es evidenciado cuando un acróbata realiza sus actos allí, interactúa con quienes lo observan y hace más llevadera la idea de quedarse en el lugar a aquellos que deben hacerlo mientras el semáforo pasa de rojo a verde (ver figura 27).



Figura 27. Fotograma ‘Héroe Anónimo’

Este personaje adquiere el lugar como suyo y juega con los elementos que lo acompañan, dándole un nuevo aire a la cebra peatonal, y haciendo menos incómodo este tiempo de espera.

Sin embargo, este tiempo es limitado, la interacción no es diferente a la que podría obtener cualquier personaje que distraiga a las personas por unos segundos para que todos sigan su camino, y posiblemente, el personaje no vuelva a aparecer en algún momento, a la misma hora o frente a las mismas personas. No hay una cita previa para un nuevo encuentro.

De igual forma, se presenta con la agente de tránsito, que regula el paso de los estudiantes por la cebra peatonal, y que llega para “alivianar” la carga de esta. A hacer cumplir su funcionalidad, para aquello por lo que fue creada. Es un acompañamiento para que se siga la norma, para que exista una relación entre la cebra inhumana y una figura de carne y hueso que pueda hacer que esta se respete, regulando el paso en la vía sin ningún inconveniente (ver figura 28).



Figura 28. Fotograma 'Héroe Anónimo'

Nuevamente, esta interacción se pierde al cabo de unas horas, retornando al no lugar, desvaneciendo la identidad compartida que se había adquirido, sin ser diferente a

cualquier policía o agente que se pare en una calle de gran afluencia de tráfico para mantener el tránsito con normalidad. Identidad que comparten todos por igual en los no lugares que son similares a dicha cebra.

Igualmente, en una cebra se presentan factores del entorno, señales de tránsito que marcan conductas que deben seguirse, que sugieren una manera de comportarse, lo que inherentemente resta individualidad a quien transita el sitio. En ese punto los transeúntes toman una identidad provisional, se comportan como sugiere el espacio y retornan a su ser natural en cuanto han pasado por él.

Todo el proceso se da sin una idea clara de lo que ha ocurrido. Así entonces se termina generalizando o definiendo a todas las personas como transeúntes, terminando rotundamente con la creación de relación, historia e identidad.

‘Vida al hombro’

En el relato del vendedor de escobas, en su personaje pasajero, transita a diario por no lugares que no le pertenecen ni se relacionan con él de manera antropológica, social o emocional. Sin embargo, la calle, cualquiera que sea, se convierte en su peaje o su caja de registrar cuando concreta una venta. Solo hasta ese momento, y durante el mismo, toma un rostro, una identidad provisional, un término que asegura una unión parcial del sujeto y el entorno, una relación con la que se topan todos los personajes en algún momento del desarrollo de su actividad (ver figura 29).



Figura 29. Fotograma 'Vida al Hombro'

Se trata de una identidad compartida en la que el comprador genera un acercamiento que toca la barrera del lugar y el no lugar, pero este acercamiento se desaparece con facilidad, y bien podría desempeñar el papel cualquier personaje en este espacio. Dicha aproximación puede presentarse también en la medida en la que Juan, al ver que ha logrado una venta, decida recorrer más periódicamente este lugar, buscando obtener los mismos resultados.

Finalmente, el producto “Bienvenidos al Semáforo” y según nuestro punto de vista, es el que se acerca con mayor claridad a la mutación de no lugar a lugar antropológico, ya que es Alejandro quien hace del semáforo un lugar de permanencia, apropiándose de él al dejar sus objetos en el separador y al observar el semáforo continuamente para saber el inicio y el fin de su acto.

‘Bienvenidos al semáforo’

El malabarista crea una relación momentánea con los conductores que observan su acto y le dan una moneda, o al cruzar una sonrisa con alguna persona que se detiene mientras transita por allí (Ver figura 30). Es en este momento en que se establece una similitud entre los individuos que se cruzan en este espacio, haciendo más llevadero, social y relacional su paso obligado por el semáforo.



Figura 30. Fotograma 'Bienvenidos al Semáforo'

“El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño)” (Augé M. 1992). Alejandro vuelve al semáforo aunque no periódicamente, porque lo hace su lugar de trabajo y de permanencia no por obligación, sino por diversión.

Esto de acuerdo a lo expresado por el malabarista en los encuentros y entrevistas previos, en los que expresó enfáticamente que este oficio no significaba para él la manera de conseguir dinero, sino de encontrar un sentido diferente a su vida a través del arte. Considerando entre otras cosas, que en otros campos de la vida de Alejandro que no se trajeron a escena por no ser convenientes para nuestra finalidad, es además estudiante universitario y no depende económicamente de sí mismo.

Se convierte en lugar en la medida en el que él lo adopta para intercambiar entretenimiento por dinero. Además, en su testimonio final del producto audiovisual, da una definición de lo que significa para él adoptar como su lugar el semáforo, concepto que no darían los transeúntes o aquellos que se detienen un segundo a verlo, pues para ellos no significa algo más que una señal de tránsito.

Su concepto define la posibilidad de pararse en un semáforo en rojo como un acto

revolucionario, con el que según él puede decirle a las personas que pueden ser lo que realmente quieren, y que todo no es siempre como la sociedad lo impone o lo ha escrito, sino que hay diferentes matices tal y como lo muestra él, apropiándose de un no lugar.

No obstante y al igual que en los demás productos, estas características se desvanecen cuando el personaje desaparece, dejando su lugar como un semáforo más, que no hace más que cumplir con su función, siendo un espacio de tránsito que no comparte relación, identidad o historia.

De esta manera queremos evidenciar la mutación que pueden sufrir los no lugares a través de un personaje, que consciente o inconscientemente, genera de este espacio un lugar con el que él se identifica, con el que crea relación y genera un lazo que aunque momentáneo, permite una interacción que el resto de la sociedad pasa por alto.

Finalmente deseamos resaltar que tras el análisis, en primer momento teórico, de los conceptos propuestos por Augé en cada historia, se nos permitió hallar herramientas de observación para la construcción audiovisual de cada uno de los retratos. Augé aportó insumo principal la necesidad de ver a los personajes de manera general y en todo el contexto de su relación con el no lugar y su entorno, en momentos y bajo características específicas que permitieron definir con mayor precisión los aspectos relevantes que tuvimos en cuenta para obtener un retrato audiovisual utilizando como pretexto el no lugar.

CONCLUSIONES

Frente a la pregunta: ¿Qué es y cómo se hace un retrato audiovisual? Hemos concluido que no hay una única forma de hacerlo porque no es posible abordar una definición única de lo que sería el retrato audiovisual. Sin embargo, llegamos a un acercamiento de lo que podría conocerse como tal, adoptando como indispensables el movimiento y la yuxtaposición, además del uso de técnicas que, según Barthes, permiten resaltar algunos elementos de la foto, tales como la iluminación, la oscuridad y la profundidad de campo.

Dichas consideraciones corresponden en primera instancia a los acercamientos que se tienen con la pintura y la fotografía y su evolución histórica, resaltando que el retrato conserva elementos tan importantes como la fotogenia, que busca evocar un sentimiento de quien es retratado. Esta característica debe tenerse en cuenta, aún más, al tratarse del lenguaje audiovisual, debe quedar aún más claro en cada plano.

Recordamos en este punto que al ser a fotogenia el término donde se reúnen los elementos controlables (Los planos, el encuadre, la composición, la iluminación), que permiten transmitir algo sobre el sujeto representado, encontramos que aspectos como la profundidad de campo enriquecen al personaje dentro del espacio y permiten focalizar sus acciones. A su vez, el uso de la luz y la composición permiten magnificar las expresiones, no sin antes comprender que debe hacerse una observación del espacio, y por esta razón, un distanciamiento de la composición del retrato en la foto fija y en la pintura.

De esta manera se establece que la fotogenia claramente cambia al trasladarse de la fotografía fija a la imagen en movimiento y se debe encontrar la manera menos intrusiva, pero igual de significativa de traducirla en este campo buscando generar el mismo impacto que un retrato fotográfico.

Estos hallazgos dieron pie también, para ampliar el contexto de cada personaje, y vincularlo con el espacio, con sus objetos, su relación con las personas y aún con los sonidos que los acompañaban, para de esta manera hacer el retrato de un personaje en su relación con el no lugar, el cual debía mostrarse como eje central en los tres productos.

De igual manera, fue de gran importancia considerar que la yuxtaposición y el movimiento al interior del plano eran vitales en la construcción de un retrato audiovisual, ya que el detenimiento en los detalles, el rostro y las características principales del personaje no podían mostrarse a partir de la grabación de una cámara fija y con un largo tiempo de duración como antes era concebido, sino que al lograr yuxtaponer los detalles con otros valores de plano en el montaje, se podía dar a entender quién era el personaje y cuál era su relación con aquello que lo rodeaba, es decir en este caso, su relación con el no lugar.

De otra parte, tras la investigación consideramos que las características de un retrato audiovisual son: la necesidad de los planos en detalle y los primeros planos compuestos según los requerimientos de cada personaje. El montaje elegido por el realizador debe tener en cuenta como primer insumo la yuxtaposición para lograr al final el resultado adecuado. El uso de los elementos que componen de la fotogenia, aplicar luz externa o elementos de arte, y la composición que mejor permita ver elementos puntuales y diferenciales del personaje escogido.

También establecimos que la delimitación de la esfera de la vida del personaje a tratar, escoger si es vida personal, familiar, su trabajo, la academia, su relación con un lugar, entorno o situación específica. Esto para delimitar los parámetros de escogencia del personaje, el campo de acción a desarrollar, además de facilitar la visualización y hacer más eficiente la realización del relato de realidad.

Finalmente contemplamos también la elección libre de la presencia o ausencia de voz dentro de los retratos. Según el tipo de personaje y lo indispensable que sea su presencia en la idea del realizador, se podrán incluir elementos sonoros libremente, siempre y cuando estos no se sobrepongan ampliamente sobre las imágenes haciendo perder al público el foco sobre la narrativa visual.

ANEXOS

Cronograma

2017	Enero				Febrero				Marzo					Abril				Mayo				Junio					Julio				Agosto					Septiembre				
Actividad/semana	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Investigación conceptos	■				■				■																															
Recopilación teórica									■					■									■				■													
Realización de escaletas									■																															
Realización trabajo teórico																		■					■				■													
Grabación entrevista de Malabarista									■																															
Grabación entrevista Vendedor																							■																	
Acercamiento a la cebra					■																																			
Grabación malabarista																							■																	
Grabación Vendedor																							■																	
Grabación cebra																							■																	
Edición de productos																											■													
Finalización y entrega a jurados																																■								

Escaletas

ESCALETA INICIAL 'BIENVENIDOS AL SEMÁFORO' (POR SECUENCIAS)

1. EXTERIOR- SEMÁFORO- DÍA

El semáforo está en verde. Se ven carros, motos y busetas pasar por la calle.

2. EXTERIOR- SEMÁFORO- DÍA- BLANCO Y NEGRO

El semáforo está en verde. Mientras pasan carros, motos y busetas por la calle

Alejandro estira su cuerpo. Alista unos elementos que adquieren color a medida que se muestran. Todo vuelve a su color normal cuando el semáforo y la mirada de Alejandro se encuentran.

3. EXTERIOR- SEMÁFORO- DÍA

El semáforo pasa a rojo. Alejandro sale a realizar su acto de malabares, saluda al público y comienza el show.

4. EXTERIOR. SEMÁFORO- DÍA

Se ven solo partes de su acto mientras la gente lo observa y sonrío. Alejandro termina su acto y el semáforo cambia a rojo. Alejandro recoge el dinero entre los conductores y cuenta las monedas.

5. EXTERIOR- SEMÁFORO- DÍA

El semáforo está en verde, Alejandro infla su balón y alista los elementos que necesita. Toma agua, descansa mientras calienta con algunos elementos.

6. EXTERIOR- SEMÁFORO- DÍA

El semáforo cambia a rojo nuevamente. Los conductores frenan y ven a Alejandro entrar con sus elementos. Alejandro saluda y comienza su acto. Gira el balón en un dedo, lo coloca en su cabeza, gira con su pie un aro y juega con las clavos mientras está parado en una silla. Termina el acto y recoge el dinero de los conductores mientras se despide y les agradece.

7. EXTERIOR- SEMÁFORO- DÍA

Alejandro dice lo que significa para él estar parado en el semáforo mientras se ven imágenes de él juntando sus elementos, limpiándolos y jugando con ellos. Alejandro se ríe mirando a la cámara y luego se despide del acto. El plano se va en disolución cruzada y pasa a créditos.

ESCALETA INICIAL ‘HÉROE ANÓNIMO’ (POR SECUENCIAS)

1. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Se muestran detalles de la cebra mientras el semáforo peatonal está en rojo. El semáforo pasa a verde y comienzan las personas a pasar por diferentes cebras.

2. EXTERIOR- CALLES- DÍA

El semáforo peatonal está en verde. Las personas pasan por la cebra, y cada vez que alguien cruza por donde el paso no está señalizado, se congela la imagen y cambia de color.

3. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Se ven diferentes cebras de la ciudad desocupadas, pasan carros y algunas personas por encima.

4. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Llueve. Se ven las gotas de agua caer en la cebra y carros pasar por encima de los charcos. Hay estudiantes pasando mientras llueve. Una agente de tránsito controla el paso entre los peatones y los carros.

5. EXTERIOR- CALLES- DÍA (PLANOS ACELERADOS O CON ALGÚN EFECTO ESPECIAL)

Sale el sol. Pasa gran multitud de personas por la cebra, los carros impiden el paso de los peatones y ellos cruzan por donde pueden hasta que se normaliza el paso. Se termina con un detalle de la cebra y pasa a negro para créditos.

ESCALETA INICIAL ‘VIDA AL HOMBRO’ (POR SECUENCIAS)

1. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Se muestra a Juan sintonizando su radio. Arregla sus elementos de trabajo y comienza a caminar por las calles de Manizales.

2. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Juan camina por diferentes calles de la ciudad, acompañado de su radio y de las escobas, traperos, cepillos y recogedores que tiene a la venta.

3. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Una persona se acerca y le pregunta por un producto. Juan realiza una venta y cuenta el

dinero que recibe. Juan continúa y camina por las calles mientras ofrece sus productos.

4. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Juan se sienta a descansar, sintoniza su radio y arma una de sus escobas mientras explica cómo se hacen.

5. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Juan continúa su camino y ofrece sus productos.

6. EXTERIOR- CALLES- DÍA

Mientras descansa, Juan muestra su biblia y explica por qué es tan importante para él. Termina con el significado de la felicidad para él mientras él coge sus productos, los pone en su hombro y camina. Pasa a blanco para créditos.

Presupuesto

DESCRIPCIÓN	Recursos aportados por la Universidad de Manizales			Recursos aportados por los realizadores			TOTAL
	Unitario	Cantidad	Total	Unitario	Cantidad	Total	
Equipo de grabación (precio alquiler por día)							
Canon T3i				120.000	7	840.000	840.000
Panasonic				170.000	7	1'190.000	1'190.000
Flex				20.000	7	140.000	140.000
Micrófono de solapa Sennheiser	60.000	7	420.000				420.000
Micrófono Boom Sennheiser	80.000	7	560.000				560.000
Zoom H6	100.000	7	700.000				700.000
Trípode para cámara				30.000	7	210.000	210.000
Total equipo de grabación			1'680.000			2'380.000	4'060.000
Materiales de producción							
Disco duro	200.000	1	200.000				200.000
Computador portátil				2'000.000	1	2'000.000	2'000.000
Mac para edición	4'500.000	1	4'500.000				4'500.000
Pilas				40.000	1	40.000	40.000
Total materiales de producción			4'700.000			2'040.000	6'740.000
Honorarios de talentos							
Malabarista				50.000	2	100.000	100.000
Vendedor ambulante				50.000	3	150.000	150.000
Total honorarios talento						250.000	250.000
Alimentos							
Almuerzos				6.000	28	168.000	168.000
Refrigerio para monitores en edición				3.000	5	15.000	15.000
Total alimentos						183.000	183.000
Transporte							
Taxis				120.800	1	120.800	120.800
Total transporte						120.800	120.800
GRAN TOTAL			6'380.000			4'973.800	11'303.000

REFERENCIAS

- Augé, M. (1992). los «no lugares» espacios del anonimato. Gedisa S.A.
- Autor desconocido. Siglo I. Retrato Funerario de Fayun (Pintura). Recuperado de: [www. aquicoral.blogspot.com.co](http://www.aquicoral.blogspot.com.co)
- Barthes, R. (1961). Mensaje fotográfico.
- Autor desconocido. (1355). Retrato Juan II El Bueno (Pintura). Recuperado de: www.arte.laguia2000.com
- Barthes, R. (1999). *Mitología*. México: Siglo XXI edicotes.
- Construcción de la Ciudadanía IEM (2014). TERCERO IEM HUANGUELEN Construcción de Ciudadanía. Recuperado de <http://onstruccionterceroiem.blogspot.com.co>
- Eakins. T. (1904) Retrato de la señora Edith Mahon (Pintura). Recuperado de: www.es.artsdot.com
- Feldman, S. (1997). La composición de la imagen en movimiento. Gedisa S.A.
- García.G, (2010) Los Invisibles (Documental). Recuperado de Vimeo <https://vimeo.com/13267517> <https://vimeo.com/13291619>
- Iborra, S. P. (2014). El arte del retrato. Valladolid, España.
- Martin,M (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona editorial Gedisa
- Masaccio. (1426). Trinidad (Pintura). Recuperado de: www.verdadyverdades.blogspot.com.co
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: y Editorial Paidós.

- Proimágenes Colombia (2003). La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo. Recuperado de <http://www.proimagenescolombia.com>
- Proimágenes Colombia (2010). La Sociedad del Semáforo. Recuperado de <http://http://www.proimagenescolombia.com>
- Ramió, J. R. (1989). En *Textos y manifiestos del cine*: Cátedra.
- Serralle, F. C. (2005,). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Ediciones Taurus.
- Valenzuela, J. A. (2013). *La creación de emociones a través del uso de patrones de montaje en las secuencias de clímax narrativo*. Valencia.
- Vallejo, A. V. (2008). *Revistas UAM*. Obtenido de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4063/43>

BIBLIOGRAFÍA

- Albright, S. (2005). *Fotografía hoy*. Nerea, San Sebastián - España.
- Bachelard, G. (1965). *Poética del espacio*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España – España.
- Barnouw, E. (2009). *Documental, historia y estilo*. Gedisa – Barcelona
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Editorial Paidós. Barcelona – España.
- Betancourt A. (2014). Construcción del personaje dentro del plano en un relato audiovisual. Trabajo de grado (Comunicación Social y Periodismo) Universidad de Manizales.
- Bresson, C. (2006). *Un silencio interior: Los retratos De Henri Cartier-Bresson*. Electa – España.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós ibérica – Barcelona.
- Feldman, S. (2015). El director de cine: Técnicas y Herramientas. Gedisa. Barcelona
- Fiel, S. (1996). *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Plot ediciones - España.
- Freeman M. (2007)- El ojo del fotógrafo. Barcelona.
- Heidegger, M, (2015). *Construir, habitar, pensar*. Oficina de arte y ediciones. España.
- Hernández, E.M. (2009). Las imágenes que nos persiguen: Un estudio sobre la construcción de la rostridad heroica. En *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Servicio de Publicaciones.
- Monsiváis, C. (2014). *Maravillas que son, sombras que fueron*. Ediciones era – México.

- Nancy J-L. (2006). *La mirada del retrato*. Editorial Amorrortu, Buenos Aires – Argentina.
- Suárez, H.J. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) - Costa Rica.