

TÍTULO

PROPUESTA PARA LA POSPRODUCCIÓN DE LA
ENTREVISTA A FERNANDO URBINA PARA EL
DOCUMENTAL “EL CHOCÓ TIENE LA PALABRA”

AUTOR:

MATEO ESTEBAN ABRIL PEÑA

TRABAJO DE GRADO REALIZADO PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE PROFESIONAL EN PUBLICIDAD

DIRECTOR:

LEONARDO OTÁLORA COTRINO

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PROGRAMA PUBLICIDAD

BOGOTÁ

JULIO, 2022

Resumen

Realización de una propuesta para la fase de posproducción y edición de la entrevista realizada a Fernando Urbina para el documental de tipo etnográfico "El Chocó tiene la palabra". Este documental tiene por propósito evidenciar las distintas formas en que las comunidades afro e indígenas emprenden proyectos de resiliencia, gracias a los cuales se busca la recuperación de la memoria, la consolidación de formas alternativas de organización comunitaria y proyectos de etnoeducación y de sostenibilidad ambiental.

Abstract

Realization of the post-production phase of the ethnographic documentary "El Chocó tiene la palabra". This documentary aims to highlight the different ways in which Afro and indigenous communities undertake resilience projects, thanks to which the recovery of memory, the consolidation of alternative forms of community organization and ethno education and environmental sustainability projects are sought.

Palabras clave

Documental, Chocó, Fernando Urbina, ecología, comunidades, responsabilidad social y ambiental, comunicación publicitaria.

Key words

Documentary, Chocó, Fernando Urbina, ecology, communities, social and environmental responsibility, advertising communication.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
SITUACIÓN PROBLÉMICA	5
TEMA	6
OBJETO DE ESTUDIO	8
PROBLEMA	10
SUBPROBLEMAS	10
OBJETIVOS	10
OBJETIVO GENERAL	10
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
MARCO TEÓRICO	11
ESTADO DEL ARTE	19
DISEÑO METODOLÓGICO	21
METODOLOGÍA	21
CAPÍTULO 1.	22
CAPÍTULO 2.	25
CONCLUSIONES	27
BIBLIOGRAFÍA	28
ANEXOS	32

Introducción

El núcleo problémico de esta investigación parte de la necesidad de realizar la posproducción del documental etnográfico exploratorio "El Chocó tiene la palabra", cuya investigación y registro se llevaron a cabo en el Departamento del Chocó, Colombia, en el marco del Evento de Alma de la Tierra de 2017. Dicho documental de tipo etnográfico busca evidenciar las distintas formas en que las comunidades Afro e indígenas del Chocó dan claras muestras de resiliencia, es decir, en donde, en virtud de sus formas de organización, y a pesar de sus dificultades económicas y ambientales, y del abandono en que se encuentran por parte del Estado colombiano, desarrollan procesos asociados, entre otros, a la recuperación de la memoria, la consolidación de formas alternativas de organización comunitaria y proyectos de etnoeducación y de sostenibilidad ambiental.

Cabe anotar que Alma de la Tierra constituye uno de los Eventos más importantes que se realiza en la Universidad Jorge Tadeo Lozano –UJTL- en el marco de las distintas acciones que se emprenden a la luz del enfoque Misional de la institución. A través de este Evento, y en concordancia con su propósito formativo, desde hace diez años la UJTL ha emprendido un trabajo investigativo y ha hecho presencia en distintos territorios en los que confluyen problemáticas de diferente índole, en procura de hacer aportes significativos referidos a la ampliación de la conciencia ambiental en nuestros estudiantes y la ciudadanía.

Dicho evento es un proyecto altamente significativo en los ámbitos social y ambiental, y surge del espíritu vivo de la Expedición Botánica, el cual no sólo se mantiene en forma perenne en nuestra institución sino que cobra día a día mayor protagonismo desde la investigación, la producción de conocimiento y de la acción en el contexto del desarrollo humano, social, cultural, científico y ambiental de nuestro país. Es importante destacar que los ideales de la Expedición Botánica están presentes en el propósito misional de la Universidad, dándole cauce a la formación de estudiantes implicados en forma real con la sociedad y con el medio ambiente, poniendo siempre de presente la necesidad de forjarlos como sujetos éticos, competentes, críticos y creativos, comprometidos con la realidad de su país, y de éste en el plano global. Alma de la Tierra, gracias a la participación activa de las directivas, estudiantes, profesores y personal administrativo, y liderada en forma visible por la Escuela de Publicidad y la Facultad de Artes y Diseño, se ha venido posicionando tanto en la UJTL como en la comunidad académica nacional e internacional como un espacio de acción y de creación, como un lugar de compromiso con las necesidades de las comunidades y el medio ambiente, dándole curso a proyectos que van desde la realización de documentales hasta la producción editorial, pasando por la realización de campañas de bien social y público, investigación aplicada, entre otros.

Para la realización del documental se llevó a cabo una investigación previa junto con un grupo de profesores y un semillero de estudiantes. En procura de ello se realizó un trabajo etnográfico, el cual se tradujo en dos viajes exploratorios y de recolección de datos, antes de realizar el viaje definitivo en el que se desplegó un equipo técnico y humano (profesores, estudiantes del semillero, camarógrafos, sonidistas) para la realización de las filmaciones. Como producto de este trabajo se logró obtener un abundante material fotográfico y de video, en donde se tienen consignadas múltiples entrevistas, tomas de apoyo, etc. Para poder alcanzar esto se contactaron instituciones y organizaciones de diferente índole, entre las que destacan la Territorial de Parques Nacionales Naturales, la Universidad Tecnológica del Chocó, Pastoral Social de la Diócesis de Quibdó, el Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico, el Foro Interétnico de Solidaridad del Chocó (Fisch), Cocomasia, Asinch (Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó), el Consejo

Comunitario de Nuquí, Defensores del Río Atrato, Red Departamental de Mujeres Chocoanas, redes de pescadores, líderes sociales, grupos ambientalistas, de derechos humanos, etc.

Cabe subrayar que, en lo que respecta al tema presupuestal, el proyecto en sus inicios solamente recibió el apoyo del Viceministerio para la Participación e Igualdad de Derechos del Ministerio del Interior; dicho presupuesto alcanzó para realizar el registro en video in situ, un pre-guion y el trailer del documental, destacando algunos de los aspectos más importantes de la investigación. El inconveniente que se tuvo fue que los otros posibles colaboradores del sector privado, en su momento, finalmente no prestaron el apoyo financiero que se esperaba, quedando de este modo el producto inconcluso por falta de presupuesto. Es por ello que se decide presentar el Proyecto Alma de la tierra El Chocó a la convocatoria No 16 de Investigación Creación del año 2017, pero, por errores formales en la presentación, no fue aceptado. Posteriormente el Proyecto fue registrado en la convocatoria permanente abierta del 2018, y fue aceptado. Es desde allí que se le ha dado continuidad por parte de los profesores investigadores Leonardo Otálora, Jaime Bonilla, Vladimir Sánchez y Guillermo López, acompañados por los estudiantes del Semillero de Responsabilidad Social y Ambiental. El trabajo que se ha venido realizando se compendia en las siguientes actividades: procesamiento de la información que se obtuvo en los diferentes trabajos de campo, organización de las entrevistas, selección y organización del material fotográfico y de video idóneo para la edición, entre otras. El resultado de esta labor investigativa viene a conformar el material final con el cual se espera terminar de realizar la postproducción del documental. Es en esta coyuntura que el proyecto se presenta a la Convocatoria 20 de Investigación-Creación del 2020, esperando de este modo el apoyo presupuestal que se requiere para darle feliz término, y poder finalmente lograr los productos que se tenían pensados desde su inicio.

Dada la pertinencia académica del documental, por constituirse en patrimonio cultural del país y por tener un valor significativo para las comunidades, consideramos que la finalización del mismo es de suma importancia para los propósitos misionales de la Universidad. Ello sin olvidar que el proyecto también es el resultado del denodado apoyo del Viceministerio para la Participación e Igualdad de Derechos del Ministerio del Interior, el Ministerio de Cultura y Parques Nacionales Naturales de Colombia, quienes han sido unos importantes aliados en todo momento. Es comprensible que todos estos colaboradores vean con buenos ojos la culminación del documental.

Situación problemática

Habiéndose ya filmado el documental y luego de hacerse una primera edición, se hizo notoria la falta de unas entrevistas que ayudan a profundizar en los temas del documental, dejándolo un tanto inconcluso, así como también se evidenciaron errores y faltas de tomas, planos y recursos en la edición y el desarrollo de este.

Tema

En el marco del VII Encuentro Alma de la Tierra 2017, organizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el propósito central del documental que se rodó en el Chocó, es darle espacio a las voces y expresiones de los habitantes de las distintas comunidades que habitan este departamento, para que a través de ellas se exponga ante la opinión pública toda la complejidad de su territorio y la grandeza de su cultura: el entrecruce de realidades en donde se fusionan la riqueza étnico-cultural de sus pobladores con la tragedia ambiental que viven cotidianamente por la descontrolada extracción de recursos naturales por parte de multinacionales codiciosas, en muchas ocasiones con la indiferencia del gobierno central; la pureza de sus estilos de vida enfrentado con el abandono al cual se han visto por siglos sometidos por la ausencia del Estado; la solidaridad de sus gentes, que contrasta con la corrupción política, el oportunismo y el caos administrativo nacional y local; la riqueza creativa de su tradición cultural, manchada por la temible guerra de intereses en torno a prácticas delictivas en manos de grupos ilegales, paradójicamente muchas veces al amparo de las mismas autoridades.

En el chocó confluyen dos de las realidades que corrientemente se hacen eco, nacidas de la indiferencia generalizada de los gobernantes apáticos de este país, paradoja siempre presente en los sitios bendecidos por la riqueza natural y la negligencia política: la grandeza de sus gentes, reflejada en el rico patrimonio cultural que se mantiene adherido al alma, al cuerpo y a la memoria, y la rapiña de un territorio abandonado a su suerte, que se debate en medio de la pobreza generalizada, la violencia estructural y la falta de oportunidades, producto de condiciones de vida deplorables. Estas paradojas, en el caso del territorio chocono, cabe decirlo, cobran proporciones dramáticas y escandalosas.

Temáticas sobre la cultura de los afrodescendientes:

Teniendo presente el papel tan importante de los afrodescendientes en la región del Chocó, su protagonismo histórico tanto en el pasado como en el presente, su importancia en la consolidación de una rica cultura a nivel simbólico, con un profundo sentido de pertenencia a su territorio y con un legado invaluable de cultura inmaterial, el proyecto busca documentar algunos elementos autóctonos de su forma de vida.

El trabajo filmico busca registrar, de ser posible, aquellos acontecimientos que marcan momentos vitales de la cultura afro del Chocó, a los cuales están asociados tanto la defensa de su territorio, de sus saberes ancestrales, como sus formas de organizarse y de vivir colectivamente. Estos momentos se reconocen como el nacimiento, las actividades que desarrollan las personas dentro de la cultura a lo largo de su vida y aquellas que se dan en los ritos fúnebres. Dentro de este abanico de realidades se hace pertinente registrar los siguientes momentos o acontecimientos. En relación con la partería, se quisiera darle espacio a aquellas prácticas ritualistas relacionadas con los preparativos del parto, la conducción del recién nacido y de la madre, manejo de la placenta y el cordón umbilical, así como los ritos propiciatorios y de protección del bebé.

Así mismo, y teniendo en cuenta que el eje del documental es el agua y los elementos vinculados a ella, como el territorio, la pesca, las celebraciones y rituales asociados al río, el mar, los arroyos, la lluvia, etc., es de mucha importancia rastrear toda suerte de actividades en donde el agua constituya un segmento significativo, que visibilice cosmovisiones, prácticas, formas de organización comunitaria, celebraciones, festividades, en donde entre en juego en forma directa o indirecta este

elemento vital para el afrodescendiente. Por poner un ejemplo: si en el canto de los alabaos, de los gualíes o de las chirimías se hace referencia al agua, al mar, al río, a la lluvia, este canto ritual cobra un especial significado para la documentación. Otro ejemplo: si en la dinámica de la lucha por los derechos de las comunidades o del territorio se emprenden acciones en pro de la defensa del río Atrato, entonces dichas acciones cobran un valor intrínseco para la creación del trabajo audiovisual. Si dentro de las historias o leyendas, que se transmiten de generación en generación, hace su aparición el agua, entonces es material de mucho valor para el proyecto. La práctica de la minería artesanal tradicional se desarrolla en las riberas de los ríos, por lo tanto nos interesa mostrarla (lo mismo podría decirse de la mega minería, bien sea legal y de la minería ilegal). Lo propio podría suceder con la fabricación de objetos, con la generación de conocimiento o con la organización de mujeres, pues esto seguramente puede ser significativo en términos temáticos. Lo mismo podría decirse de la artesanía, de los usos y costumbres, de los valores, de la cocina tradicional, y en general, del diario vivir de los afrodescendientes.

Temáticas a tratar sobre la comunidad embera:

El propósito es acudir al llamado de la sabiduría ancestral que los ancianos embera consiguen, que han conservado y transmitido a lo largo del tiempo a pesar del choque cultural adquirido por la presencia del blanco en sus territorios y la incidencia de los cada vez más presentes medios de comunicación en su radio de interacción, que estropea día a día su autonomía y su memoria. Esto se hace con el ánimo de revelar la riqueza cultural tan importante de dicha comunidad indígena, al tiempo que de poner de manifiesto el reto que tenemos las generaciones presentes para proteger dicho patrimonio.

Este folclore, dado en sus conocimientos, sus relatos y sus prácticas cotidianas, se encuentra en permanente riesgo de desvanecerse ante la presión de la cultura civilizatoria dominante y por las dinámicas comerciales y económicas, que, por no estar en armonía con su cosmovisión y su modo de vida, ejercen cada vez más sobre la comunidad una presión difícil de amortiguar, que se traduce habitualmente en desarraigo cultural, marginalidad, dependencia de los modos de vida occidentales y pérdida de autonomía, lo cual conduce ineludiblemente a la pérdida de las mínimas condiciones de vida digna.

Es por las razones anteriores que el trabajo de documentación filmico estará orientado a darle voz a los emberas, desde su sentir, pensar y entender, dando visibilidad a sus prácticas rituales, a su saber mito-poyético, a su oralidad, a su cosmovisión, al cuidado de sus territorios sagrados, a sus prácticas económicas y a la protección de la comunidad y de la naturaleza. De este modo, de ser posible, se rastrearán las siguientes temáticas:

En primer lugar, se quisiera obtener la narración de ciertas historias fundacionales o mitos en relación con sus deidades, relatos sobre el agua, la naturaleza, la comunidad, el territorio, la creación de plantas y animales, mitos y relatos sobre su organización social (las cuatro familias embera) y sobre algunas de las escatologías reconocibles en su visión de futuro. Así mismo, sería factible obtener de su parte narraciones relacionadas con la defensa de sus territorios y su resistencia a la presencia del colonizador (es). Dentro de los relatos referentes a la naturaleza sería pertinente destacar aquellos relacionados con las entidades y deidades del agua (Antomiá, Dojurá y Betenabe – madre de los peces). También sería importante registrar algún relato relacionado con Porré (deidad que cuida el oro) y la relación indisoluble entre éste metal precioso y el agua. Si existen narraciones o prácticas relacionadas con el dar, el compartir y la convivialidad, serían también de gran ayuda.

De igual forma, cobran especial interés aquellos relatos vinculados a seres sobrenaturales, tales como las sirenas o las criaturas que cuidan del agua, como también los agüeros. Son igualmente importantes los ritos y palabras para dominar el poder del agua y curar la tierra, aquellos referidos a la construcción de potrillos o embarcaciones, los que están dedicados al reconocimiento y agradecimiento a la naturaleza y los ritos propiciatorios.

Por otra parte, de ser posible, se quiere hacer un registro del ritual de la Jagua, relacionado con Caragabí, ritual de celebración y de limpieza espiritual. También se considera pertinente abordar experiencias, relatos y rituales asociados a las prácticas del Jaibaná, tales como cantos, curaciones, prácticas de sanación, invocación de plantas y animales para la sanación, etc. De ser posible, obtener relatos o información que nos permita seguirle el rastro a la Tachinabe, la gran sabedora o cacica, encargada de transmitir en forma itinerante los secretos de su cultura. Y en relación con esto, aquellos acontecimientos, prácticas, usos y costumbres relacionados con la formación de los niños, niñas y adolescentes Embera, sus ritos de iniciación y ritos de paso, las narraciones que utilizan para su adecuación al grupo.

Objeto de estudio

Podría preguntarse por qué desde un Programa de Publicidad se emprende un proyecto documental sobre el Chocó. La respuesta a dicha inquietud se relaciona con la importancia de tener presente no sólo la definición de publicidad en su sentido más amplio sino de sus alcances como estrategia comunicativa. Para ello se deja sentado que: la concepción etimológica y filosófica originaria del término publicidad está asociada con la acción de publicar, independientemente de si ese hecho de hacer público es comercial o no, o si se encuentra en el ámbito de lo público o en el de lo privado, pues el sentido mismo que funda la acción publicitaria es el mensaje que busca hacer público alguna intencionalidad comunicativa (Otálora & Sánchez, 2011).

Es importante destacar que este proyecto busca dar bases más sólidas a la publicidad a la hora de evaluar su rol en el contexto histórico presente, sobre todo al tener claridad sobre su papel en el tramado de la comunicación, respecto al cual se hace indiscutible su papel de interventora en temas sociales y ambientales. Por otra parte vale la pena destacar que el proyecto está en perfecta consonancia con los propósitos de la recién abierta Especialización en creación de contenidos publicitarios con fines sociales y ambientales, creada desde el Programa de Publicidad.

La comunicación publicitaria no se ocupa solamente de la promulgación de mensajes dirigidos al estímulo del consumo de productos y servicios, sino que también tiene por objetivo llevar información a los receptores de dichos mensajes, con el fin de promulgar ciertas ideas o propósitos asociados a problemáticas de bien social y público. Respecto a lo anterior, la publicidad cumple frecuentemente una función de una índole distinta a la comercial. De ahí que se diga que no sólo se está hablando de técnicas comunicativas aplicadas a unas necesidades económicas muy precisas sino sobre todo de aspectos que atañen a la construcción y circulación de mensajes con fines sociales, a la inserción de los sujetos en las prácticas que definen determinados derroteros importantes para la comunidad y a la construcción de unos valores específicos que le hacen eco.

Más allá del desarrollo de una actividad preponderantemente técnica, la cual tiene unas tareas muy precisas dentro del sistema productivo y de los intereses del mercado, hay que entender que la publicidad también puede ser la gestora de una comunicación direccionada al servicio del bien

social y público. En este sentido, la comunicación publicitaria, en tanto propaganda, también se convierte en un elemento fundamental en la cultura por su incidencia en las complejas problemáticas sociales, las cuales, gracias a su gestión e impacto, pueden ser direccionadas para hallar posibles soluciones. Lo anterior nos pone de frente ante el fenómeno de una comunicación altamente efectiva y de gran impacto en la ciudadanía, lo que Claude Cossette (2010) llama Publicidad Social; modalidad de publicidad cada día más en boga.

De este modo, la publicidad, en su rol de 'propagadora' de valores, hace las veces de una interventora social en la conformación de ciudadanía respecto a asuntos de bien común, como lo son la circulación de ideas, el cambio de comportamientos, la apertura de consciencia y toma de decisiones, en síntesis, la creación de cultura. La funcionalidad del documental orientado a la publicidad social y ambiental constituye una herramienta de vital importancia para que tanto la ciudadanía como las organizaciones y las instituciones privadas y públicas puedan ser actores en los procesos de información y de puesta en escena a la hora de buscar soluciones a las distintas problemáticas sociales y ambientales que se manifiestan en el cotidiano.

Puede decirse que la publicidad está en capacidad de hacer las veces de una herramienta asertiva en la conformación de una subjetividad crítica y transformadora, atenta a las demandas del momento, conformando lo que para Guattari (1996) puede llamarse una ecología, entendida ésta como una correlación de individuos, sociedad y medio ambiente. Gracias a este reconocimiento se puede avanzar en la construcción de una subjetividad activa, participante en su singularidad, hacedora de realidades, dejando atrás aquella subjetividad expectante, heterónoma e indiferente a los asuntos sociales y a las demandas cada vez más urgentes del planeta. El indagar en las formas en las cuales la comunicación publicitaria incide en la cultura, no desde la perspectiva tradicional, sino intentando sacar a la luz situaciones problemáticas con un horizonte de soluciones, da herramientas, por un lado, para mejorar el ejercicio profesional de los publicistas y, por otro, le confiere a la ciudadanía mejores elementos de juicio y le da bases conceptuales para asumir su condición de sujetos sociales con deberes, pero sobre todo con derechos, en medio de un escenario en el cual el mercado cobra cada día más protagonismo que las personas.

La importancia de comprender los rasgos característicos de la sociedad del mercado radica en que se pueden entrever las contradicciones que genera, y de la misma manera se pueden visualizar los medios para contrarrestarlas. Esto indica que es posible plantear responsabilidades y retos. Esta tarea la han llevado sobre sus hombros, en gran medida, las ciencias sociales. Pero, en medio de la cada vez más protagónica sociedad de la información, el papel de las artes, y en especial de la publicidad, es decisivo. A la reflexión y a la visión crítica de la realidad se debe sumar la acción por parte de los medios como de la academia. ¿Y esto qué significa? Que desde estos nichos deben surgir no sólo lugares nuevos de estudio sino la reorientación de las prácticas profesionales a las necesidades más urgentes de la sociedad y del planeta. Sea dicho, educar y actuar para una información al servicio de los requerimientos de los seres humanos y de su entorno. Este es el papel que debe cumplir la comunicación, y en especial la publicidad con un enfoque social y ambiental. Si la información y el conocimiento, se traducen en los elementos más relevantes de la cultura, de la misma manera la acción social debe correlativamente fortalecerse a partir del capital simbólico que circula en todas las instancias y por todos los canales de dicha cultura.

Si a partir de la dinámica de la sociedad de la información, esto es, de la nueva configuración mediática, cambian tanto los intereses de los sujetos como el valor de los símbolos que circulan y el carácter de la comunidad, entonces, desde luego, deben operarse cambios dentro del fuero que se ocupa de interpretar dichas transformaciones y adecuarlas a las necesidades colectivas e individuales del momento. Teniendo en cuenta el papel de las nuevas formas de alfabetización dadas en los medios de comunicación, los cuales a menudo escapan no sólo a un manejo responsable sino a una visión ética de sus alcances, se plantean desafíos de gran envergadura, que desbordan inclusive el perímetro de lo educativo y se incrustan en planteamientos profundos y en puestas en acción de lo que pudiera llamarse una política social responsable.

Problema

¿Cómo realizar la postproducción del documental de tipo etnográfico El Chocó tiene la palabra, cuyo propósito es evidenciar las distintas formas en que las comunidades afros e indígenas emprenden proyectos de resiliencia, gracias a los cuales se busca la recuperación de la memoria, la consolidación de formas alternativas de organización comunitaria y proyectos de etnoeducación y de sostenibilidad ambiental?

Subproblemas

- ¿De qué manera complementar la información obtenida en la investigación previa con el material etnográfico que se ha venido recopilando hasta el día de hoy?
- ¿Cómo realizar la postproducción del documental de 52 minutos en sistema no lineal, full HD y edición de audio? ¿Esto significa hacer el montaje final del video?
- ¿Cómo realizar correcciones finales de audio y sonido?

Objetivos

Objetivo general

Realizar la postproducción e inclusión de la entrevista a Fernando Urbina, reconocido antropólogo de Colombia, en el documental de tipo etnográfico El Chocó tiene la palabra, cuyo propósito es evidenciar las distintas formas en que las comunidades afros e indígenas emprenden proyectos de resiliencia, gracias a los cuales se busca la recuperación de la memoria, la consolidación de formas alternativas de organización comunitaria y proyectos de etnoeducación y de sostenibilidad ambiental.

Objetivos específicos

- Complementar la información obtenida en la investigación previa con el material etnográfico que se ha venido recopilando hasta el día de hoy.
- Realizar la postproducción del documental de 52 minutos en sistema no lineal, full HD y edición de audio protools. Esto significa hacer el montaje final del video.
- Realizar correcciones finales de audio y sonido

Marco teórico:

Documental

Definición:

En primera instancia para entender lo que es un documental, el término, como su propia etimología lo dice viene de documentar o de registrar, más exactamente, viene del latín “docer”, que significa enseñar, y del término latino “documento”, algo que ratifica la documentalista colombiana Marta Rodríguez en el texto “*La historia del documental*” (1980), donde señala que el término documental viene de documento, de documentar la realidad.

John Grierson (1926), describió la forma documental como “tratamiento creativo de la realidad”, es decir, que esa documentación de la realidad no es solo un simple registro de imágenes y sonidos, sino que es a partir de estos registros que se construye una narrativa que sigue un orden lógico y en muchas ocasiones hasta dramático. Es entonces, una forma de representar por medio de audiovisuales la realidad o una parte de esta, y no, como gracias al documentalista chileno Patricio Guzmán (2002) se consensuó, no es una “ventana” a la realidad. Se crea desde la perspectiva o punto de vista del director y/o de quien o quienes lo realizan, es decir, es una mirada subjetiva que busca mostrar, informar, o enseñar acerca de un tema de interés científico, social, cultural, etc. Como recalca la documentalista Marta Rodríguez (1980), “...el documental es el medio por el cual nos adentramos a nuestra realidad, en nuestra identidad cultural, en lo que somos, en lo que buscamos y en lo que desconocemos...”.

El documental entonces se puede definir como un género de carácter informativo más que dramático, ya que, a pesar de tener elementos técnicos cinematográficos dentro de su narrativa como los planos, la iluminación, la musicalización, y de que puede llegar a ser susceptible y provocar emociones como en el género dramático, su función principal es la de informar al público, “...el documental permite un acercamiento a una realidad problemática, un contacto mucho más directo, un análisis de esa realidad y la posibilidad de que ese objeto audiovisual y cultural se ponga en contacto con el público...” (Carolina Patiño, Entrevista a Carlos Álvarez, Febrero, 2007)

A través de los años se ha ido convirtiendo cada vez en un género de mayor relevancia dentro de la industria cinematográfica, tanto así que tiene su propia categoría en los premios Oscar de la Academia, el Oscar al mejor documental largo.

Caracterización:

Por lo anterior, y dada la importancia que este género ha adquirido es importante tener en cuenta las características más relevantes que componen a un documental cinematográfico.

Principalmente el documental se caracteriza por ser un género cinematográfico que registra hechos reales y verídicos, siendo este un reflejo de la realidad. “El documental actúa como un referente social que va a impulsar el pensamiento en conjunto, es un elemento de lectura colectiva que propicia conversaciones y presenta una versión de la realidad sobre el mundo el cual se vive, sirve para dejar constancia de los acontecimientos y para que la gente se enfrente con esa realidad que se desconoce o que no se quiere reconocer”. (Amanda Talero, Entrevista a Diego García Moreno, Septiembre, 2007).

Para ello se utilizan imágenes, grabaciones o sonidos de la realidad aunque en algunos casos se hace uso de animaciones o dramatizaciones que representen un evento del cual no se tiene registro real en video para así poder transmitir con mayor facilidad el mensaje que el director o directora quiere dar. Estos archivos como imágenes o vídeos suelen presentarse junto a una narración de voz en off la cual también suele combinarse con testimonios o entrevistas de personas o personajes relevantes que ayuden a enriquecer o ampliar el tema del cual se está hablando, siendo esta una parte importante para su credibilidad y por tanto para su éxito.

El género documental en lo posible trata de brindar una visión objetiva del mundo, pero por lo general no lo es en su totalidad. Esa objetividad pocas veces se logra debido a que los autores se suelen involucrar en la historia, por esto, hay que tener en cuenta que el documental es una interpretación que hace un autor sobre un hecho, por lo tanto es importante considerar el punto de vista del autor, ya que como se dijo, el documental trata de hechos reales y concretos, sin embargo, este siempre va a reflejar las percepciones u opiniones de quien lo realizó puesto que cada autor busca transmitir un mensaje a su manera, lo que permite abordar temas de los cuales ya se han hablado desde una perspectiva diferente o nueva.

Busca generar algún efecto en el público, ya sea, un sentimiento, una reflexión o cualquier tipo de pensamiento, y a pesar de que puedan ser interesantes o divertidos, no son creados con el fin de entretener sino de educar e informar; “...el género documental tiene la responsabilidad estética y conceptual de profundizar, contar, develar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar, retratar e interpretar subjetivamente – con dignidad y respeto – todo el “proceso” investigativo que se ha llevado a cabo para registrar y narrar con un lenguaje cinematográfico, lo que hasta ahora era oculto, olvidado, marginado, desconocido, ignorado, subvalorado e invisible, sobre algún aspecto relevante del ser viviente, su entorno social y todo aquello que connota su existencia y su realidad.” (S.Patiño. 2009: p.31)

Los documentales acostumbran investigar los temas a fondo, por lo que se puede decir que es más profundo que un reportaje, esto debido a que el género documental a parte de enseñar el qué también busca enseñar el cómo, el por qué y el para qué de los hechos que se narran, así como a su vez puede mostrar los impactos o consecuencias de esos hechos, dependiendo del tema del que se hable. Todo esto siguiendo una narrativa con un orden lógico definido por el autor, planteando así un inicio, un nudo y un desenlace de este, el cual a su vez puede seguir un orden cronológico pero también puede presentar un orden anacrónico, dependiendo de los deseos y de lo que el autor considere más apropiado.

Tipologización:

La clasificación de los documentales es algo relativo, es muy amplio el número de clasificaciones y de autores que han tratado este tema, esto se debe a que todo depende de la intención que se quiera adoptar frente a una realidad determinada. Esto teniendo en cuenta el hecho de que existe una diferencia marcada entre los documentales con objetivos principalmente estéticos, de carácter lírico, poético o informativos primordialmente. Esta realidad puede ser abordada desde varios puntos de vista y técnicas cinematográficas distintas como pueden ser, un film educativo, un film informativo, un film estético, o un film social “No hay posibilidad de equiparar, por ejemplo, una película de intención lírica como *Lluvia*, de Joris Ivens, con *Amanecer en Udi*, de Terry Bishop, que informa sobre el progreso de la educación colectiva en el África Occidental. Esto no quiere decir que no existan films en que ambas intenciones - la poemática y la informativa - no puedan combinarse en perfecta simbiosis, como ocurre en *Correo nocturno (Night Mail)*, de Wright y Watt.” (José Lépéz Clemente. Cine documental español. 1960: p. 26).

Otro tipo de clasificación que se le puede dar a los documentales viene desde su desarrollo, que si bien sigue una línea horizontal esta puede ser ascendente o descendente, dependiendo del ritmo que se le de, ya sea de ritmo uniforme, de ritmo uniforme creciente, de ritmo creciente variable o de ritmo decreciente. (Revisar Anexo 1).

Historia:

Es dividida la opinión entre académicos y profesionales del cine acerca de cuándo comenzó este género, Isleny Cruz, profesora de la Universidad Rey Juan Carlos, Máster en Historia y Estética del cine, dice: “Si entendemos por documental un género que está más asociado al registro de acontecimientos humanos, de procesos humanos, entonces sí tendríamos que decir que empieza con el trabajo de los hermanos Lumière, no solamente por el trabajo que ellos hacen sino por el archivo que representan, los hermanos Lumière tienen catalogada cerca de 1800 películas documentales que es la génesis del cine y se podría decir que de ahí nace el género en toda su genealogía” (Carolina Patiño, Entrevista a Isleny Cruz Carvajal, Octubre, 2007).

Con esto anterior, se puede decir que los inicios del género documental surgen junto a la aparición del cine en sí, con la primera película que públicamente se proyectó, la primera película rodada por los hermanos Lumière, titulada “*Salida de los obreros de las Fábricas Lumière, en Lyon-Mont-Plaisir*” (1895). Sin embargo, este film para ciertos autores no es el inicio del género documental, puesto que a pesar de mostrar un hecho que fue real, no posee otras características que hacen de un documental lo que es.

Por esto anterior, Patricio Guzmán (2002), director chileno de cine, resalta que el cine documental nació en 1922 con el estreno del film “*Nanook el esquimal*”, de Robert Flaherty, antropólogo, explorador y cartógrafo que decidió ir Hudson Bay, en el noreste de Canadá, a grabar una película que narra la detallada vida del esquimal Nanook y su familia, la cual vive en un pueblo en medio de un clima que para muchos sería casi imposible de soportar. Allí el (Robert Flaherty) convivió con ellos durante más de un año, con su cámara en mano grabando su modo de vivir, o mejor dicho, de sobrevivir, de amar y de cazar en la tundra canadiense.

A partir de Nanook es que el cine basado en hechos reales tomó un camino que lo diferenciaba de los noticiarios, ya que, al transformar los hechos en el relato documental este se convierte en una interpretación de los mismos y les confería carácter de causa social y efecto. (Rabiger, 2005, p. 40)

“Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores (Flaherty, Vertov, Grierson) que pusieron en marcha expediciones laboriosas hacia los puntos más remotos del globo, para filmar por primera vez acontecimientos o culturas que nadie conocía de cerca.” (Guzmán, 2002)

Posteriormente con su documental soviético mudo “El hombre de la cámara”(1929), Dziga Vértov, poeta y montador de cine en Rusia en lo años veinte, demuestra una gran capacidad de la cámara para moverse, usándola como si fuese su propio ojo para así poder captar la vida por las calles y poder capturar esas relaciones sociales de los ciudadanos a través de un análisis marxista. En sus ansias por mostrar la vida tal como es surge su teoría del “ojo del kinetoscopio” o como también se le conoce, “cine-ojo” (precursor de un movimiento que surgiría 40 años después, el *cinéma vérité* o cine de realidad, creado por el francés Jean Rouch); esta teoría centra su interés en la naturaleza impredecible y espontánea de la vida, oponiéndose fuertemente a la utilización de guiones, actores y escenarios, suprimiendo casi toda su narrativa y subtítulos para así poder resaltar los “hechos puros”.

Según el director y guionista francés Jean Breschand (2004), es alrededor de 1930 que se consolida el género documental, gracias a la aparición de tres fenómenos que lo caracterizaron. El primero fue el dominio de la fotografía como un valor agregado y una especie de “exigencia intrínseca”, es decir, una exigencia adquirida para el trabajo del género; a su vez la fotografía en los años treinta luchaba por hacerse reconocer como un arte más allá de función “documental”, teniendo en cuenta que esta es un registro directo de la realidad. El segundo fenómeno que se presentó fue cuando realmente se popularizó el uso del término documental, lo cual se dio (según Breschand) gracias a un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, *Moana*, en donde se señalaba el surgimiento de una nueva práctica. Y el tercer fenómeno se dio con la transición al cine sonoro, ya que como dice Breschand, esto significó una nueva forma de ver el mundo.

La película documental estuvo limitada por su técnica hasta la década de los cincuenta debido a que los directores que querían rodar con sonido sincronizado solo disponían de cámaras voluminosas y equipos de grabación de sonidos grandes y pesados para esto. Ya hacia los años 50 y 60, la tecnología que transcurrió introdujo la utilización de cámaras y sonidos sincronizados portátiles lo que posibilitó una mayor y más diversificada producción de documentales, introduciendo aspectos como las entrevistas en la calle como posteriormente se vio en 1960 con el documental *Chronique d'un été* (Crónicas de un verano) de Jean Rouch. Este avance tecnológico se dio también gracias a Richard Leacock, director de cine documental de Gran Bretaña, quien hacia 1958 decide buscar una nueva manera de sincronizar las imágenes y el sonido. "Teníamos que tener una cámara de cuarzo móvil, y una grabadora de cuarzo móvil, y no podíamos tener cables que las conectaran". Esto lo consiguió tomando y poniendo el mismo diseño que en un reloj Accutron en la cámara, logrando una sincronización adecuada, lo que para 1960 le permitió filmar su película *Primary* junto a Robert Drew. Gracias a este desarrollo documentalistas como Brian Winston (2008) describen a Leacock como el padre del documental moderno. "Fue el catalizador para el desarrollo del documental

moderno, liberando la cámara del trípode y abandonando la tiranía del tiro perfectamente estable y perfectamente iluminado, así como la camisa de fuerza del comentario de la 'voz de Dios'".

Estos avances en la tecnología hicieron que la realización de los documentales se enriqueciera y se facilitara en gran medida; el "zoom" liberó de cierta manera a la cámara de llevar una carga excesiva de lentes y otros artefactos, algo que permitió que en una sola toma se pudieran elegir los materiales según se rodaba sin tener que modificar la secuencia ni su tiempo real.

Montaje y/o edición cinematográfica

Definición:

La palabra montaje proviene de la ingeniería y el teatro, donde en un sentido literal de la palabra se refiere a la construcción de máquinas y navíos, así como también se refiere a la preparación de una escena teatral. Este término se acuñó para designar la última etapa de la realización de un filme.

El término editar proviene del diseño gráfico, del periodismo y las editoriales, se entiende como el proceso de ordenar, cortar y pegar material (texto y elementos gráficos) para la presentación final de un artículo o una página de diario.

Si bien la palabra montaje se ha restringido más al cine, y la palabra editar se ha designado en mayor medida para los videos, cuando hablamos de montaje o edición, hablamos de lo mismo, ya que el proceso de "montar" una película o "editar" un video implica seguir los mismos pasos y estrategias para construir y crear significado. "Repetiré una vez más que el montaje es la fuerza creadora de la realidad cinematográfica, y que la naturaleza sólo aporta la materia prima con la que formarla. Y ésa es exactamente la relación entre el montaje y el cine" (V. I. Pudovkin, 1929)

Técnicamente, es un proceso en el cual se combinan diferentes planos de una escena continua con una duración específica. Pero también es un proceso creativo en el que el temperamento del artista se expresa a través de una secuencia de escenas bien pensadas, cuyo ritmo viene determinado por los planos y la sucesión de imágenes. "...el montaje o edición se concibe como un proceso operativo, donde el profesional interacciona directamente con una serie de imágenes y sonidos, fragmentos de celuloide o registros magnéticos que contienen los planos, tomas del rodaje y sobre los cuales va a preparar su mensaje–discurso" (Morales, 2009)

Caracterización:

A la hora de realizar un montaje o edición con la intención de comunicar es importante tener en cuenta ciertos aspectos y técnicas que hacen de este un proceso más complejo de lo que parece. Esas técnicas y aspectos bien los reúne Luis Fernando Morales (2009) en su escrito “Montaje o edición: Un diseño y modelo de clasificación basado en objetivos de comunicación”, dividiéndolos en tres partes que él llama “los niveles de sujeción del montaje” (Anexo 2). El primer nivel lo llama “sujeción operativa”, y como su nombre lo dice es un proceso operativo, o si se quiere decir, un proceso más técnico, en el que el montajista interactúa con distintas series de sonidos e imágenes; para ello, aplica cuatro técnicas “depurativas y organizativas” del material audiovisual que tiene para la construcción de la narrativa del discurso o mensaje, las cuales Morales divide en: selección, ordenamiento, transición y duración. Técnicas que a su vez implican “fases o subprocesos que se interconectan directamente con funciones comunicativas”. (Anexo 3). Si se admite que la belleza exige ordenación y armonía, no se puede negar que los movimientos necesitan ritmo, y el ritmo es orden en el tiempo (Sánchez, 2003)

En esta tabla que propone Morales se puede observar que las funciones comunicativas surgen a la par de las acciones operativas, y que estas a su vez se conectan con ciertos componentes que ayudan a mejorar y facilitar la narrativa. Estas técnicas de organización del material implican a su vez tres procedimientos básicos que se enfocan en acoplar y reconstruir el discurso audiovisual, precisando lo que se le oculta o se le muestra al espectador, manejando los tiempos de duración de los fragmentos visuales y/o sonoros, añadiendo o condensando información de la secuencia. (Anexo 4)

El segundo nivel lo llama “sujeción intencional”; un nivel en donde el montaje se aleja de sus funciones técnicas y operativas, centrándose más en la creación de significado por medio de la relación entre fragmentos. Para lograr esto, como dice Morales, se desarrollan tres procedimientos básicos (narrar, significar, motivar y/o emocionar) que se relacionan con las principales formas e intenciones dominantes en los mensajes mediatizados (películas de ficción, informativos, anuncios de publicidad), lo que permite una mayor facilidad a la hora de producir relaciones de significado y generar un objetivo de comunicación. (Anexo 5). Esto se logra mediante la organización de planos que por sí mismos tienen un valor relativo pero que, combinados según un cierto orden y una cierta duración, producen un efecto global e independiente (Zubiaur, 2005).

El montaje tiene como función principal narrar, pues es lo que fundamentalmente se busca. Su otra función es expresiva, lo cual significa que el montaje expresa una idea, un mensaje o evoca una emoción. Es por esto que se debe identificar la modalidad de montaje adecuado según su función, ya sea, narrativa o expresiva, para así generar un significado específico. Estas modalidades Morales las divide en nueve según su correspondiente función, lo que permitirá entonces al montador o montajista aplicar distintos procesos para interconectar los fragmentos y poder dar énfasis al discurso, bien sea narrativo o expresivo. (Anexo 6)

Como tercer y último nivel del montaje tenemos lo que Morales llama “sujeción de la percepción espacio-temporal”, un nivel donde se verifica que el montaje se perciba de una manera coherente y verosímil, contemplando tres procedimientos específicos para esto: relaciones espaciales, relaciones temporales y apariencia visual. Este nivel además tiene como finalidad afirmar o replantear las decisiones de montaje anteriormente tomadas para que estas sean creíbles al público. (Anexo 7)

Estos diferentes procesos y técnicas en la realización del montaje o edición, y en la creación de un mensaje a partir de este, nos permite comprender la complejidad discursiva que tiene para realizarse y por qué este, a pesar de ser la última parte que se lleva a cabo cuando se hace una filmación, es una de las partes más importantes en cualquier producción audiovisual. Por lo que el montajista debe ser una persona con amplios conocimientos técnicos y tecnológicos, así como también debe ser alguien que domine la narrativa, la dramaturgia y la estética visual.

Historia

Desde que el trabajo de montaje o edición inició, se ha convertido en la herramienta principal en la composición del mensaje audiovisual y en la creación de estímulos emocionales en el espectador.

El avance histórico y tecnológico de los audiovisuales han hecho que el proceso de montaje también cambie. En los primeros años, la persona encargada del montaje, el montajista, no tenía tanta libertad en la realización de su trabajo como hoy en día, tanto así, que eran controlados por "supervisores de montaje", personas encargadas de vigilar lo que el montajista hacía en su trabajo. En un principio esta labor de montar era realizada por el camarógrafo, después fueron los directores quienes adquirieron esta responsabilidad.

El primer acercamiento a lo que sería el montaje cinematográfico se le atribuye a George Méliés y su película "El viaje a la luna" (1902), donde por primera vez se puede observar una técnica de montaje que aún hoy en día es utilizada. Esta técnica fue descubierta por Méliés cuando rodaba con su cámara en la calle y abruptamente esta dejó de grabar, pero inmediatamente continuó grabando. Al revisar lo grabado, en ese salto de imagen Méliés se dió cuenta que los objetos habían cambiado de sitio, lo que lo llevó a descubrir el "Efecto Méliés" o como se le conoce, el "Jump cut". Posteriormente, en 1903, Edwin S. Porter, inspirado en la película la Méliés y gracias a su experiencia cinematográfica como proyccionista de Thomas Edison, realizó la película "La vida de un bombero americano", la cual se destacó sobre las demás debido a que Porter tomó fragmentos de filmaciones que estaban en el estudio de Edison y los junto con grabaciones que él mismo hizo para así crear una historia. Usó técnicas de superposición temporal para mostrar una misma acción desde dos perspectivas diferentes, logrando así una continuidad en la escena desde distintos planos.

Con esto, Porter da inicio a lo que se conoce como lenguaje narrativo cinematográfico o lenguaje audiovisual, pero es David Wark Griffith quién lo sistematiza. Desde 1908 hasta 1914 Griffith desarrolló distintas técnicas innovadoras para modificar la imagen, tales como los primeros planos, los planos cortos y largos, los flash back, el montaje paralelo y la continuidad dramática, recurriendo también a la expresividad de los planos panorámicos. "A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica, en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general" (Gimferrer, 1985).

Inicialmente, el montaje se hacía "a ojo", haciendo pasar el celuloide por los dedos ante una fuente de luz para encontrar el ritmo. (Rocío Delgadillo, 2011). Esta forma de montar era la que en un principio se usaba, era demorada y no tan precisa. La aparición de la moviola, una máquina especializada para la edición o montaje de películas permitió el avance del montaje hacia lo que hoy en día conocemos. Esta máquina fue inventada en 1917 por Iwan Serruier, un eléctrico holandés, pero no fue sino hasta 1924 que se comercializó, apareciendo por primera vez en Estados Unidos.

Hasta ese momento, las filmaciones que se proyectaban eran mudas o tenían sonidos desincronizados, esto debido a la complejidad que implicaba grabar y sincronizar el sonido con la imagen. "La grabación del sonido era una tarea tan intimidante que el montaje de las imágenes quedó desplazado a un segundo lugar. Las escenas de diálogo en disco no podían ser editadas sin perder la sincronización" (Dacynger, 1999).

En 1930 se creó una moviola que permitía y facilitaba la sincronización de audio e imagen. En 1933 el avance tecnológico de los micrófonos y del mezclado posibilitó la utilización de música y diálogos al mismo tiempo. No fue hasta después de la segunda guerra mundial que el montaje contempló nuevos elementos narrativos (el diálogo, la música y los efectos especiales) gracias a la posibilidad de experimentar con el material y la tecnología que hasta entonces existía. Después de la 2ª Guerra Mundial se formularon ciertas "reglas de edición". Este sistema de planificación del montaje está basado en principios que siguen vigentes: una forma narrativa simple que respete la continuidad; el espectador debe tener la mejor visión posible de la acción; la puntuación simple (fundidos, encadenados, cortinillas) expresa el paso del tiempo; el ambiente sonoro, los raccords, los planos-contraplanos, dan la impresión de continuidad en la acción; el montaje se esforzará por ser invisible. (Pinel, 2004)

Luego de esto, el montaje no sufrió cambios significativos sino hasta la llegada de "lo digital", que le confirió la posibilidad de tener un reflejo del producto final durante todo el proceso, además de permitir una mayor inmediatez, un mayor almacenamiento del material y una mejor sistematización de los datos. "...permite reorganizar temporalmente secuencias de imágenes, componerlas en un mismo espacio y modificar fragmentos de una imagen individual, realizar enmascaramientos, fundidos, encadenados, mezclas, variaciones por velocidad, reposición de elementos, efectos especiales y animación. Todos estos procesos se pueden realizar de forma paralela, rompiendo los esquemas de la subdivisión de la postproducción." (Rocío Delgadillo, 2011)

Estado del arte

Algunas anotaciones concluyentes sobre el Documental Etnográfico.

El documento audiovisual, entendido como registro etnográfico, permite abordar una recolección de datos de una comunidad o fenómeno estudiados, los cuales dan cuenta de aquello que se está mostrando.

La antropología visual puede ser comprendida como un campo de estudio que tiene como herramienta metodológica la representación y la comunicación audiovisual desde un aporte significativo de análisis e interpretación desde el dominio de las ciencias sociales. El documental etnográfico, de este modo, puede dar cuenta de una serie de problemáticas contadas desde los individuos, a la vez que representa una recolección de información que permite al investigador o documentalista, tener un análisis mucho más aterrizado del fenómeno que quiere intervenir y evidenciar.

El documental etnográfico, tal como lo presenta Marvin Harris en Teorías sobre la cultura en la era posmoderna (2000), se presenta como un producto cultural y sus usos sociales apuntan a la presentación de problemáticas, identificación de tendencias, formación de comunidades y transformación de identidades colectivas.

De esta suerte, la imagen se presenta como un documento etnográfico, que es en sí mismo un portador de información, que representa netamente el material que está reflejando una caracterización investigativa, que termina siendo un documento antropológico importante en la investigación. El documental etnográfico, a través de la participación directa de los investigadores, es una apuesta desde diferentes disciplinas por descubrir, develar o sacar a la luz ciertas dimensiones de la realidad, que sólo la imagen está en condiciones de potenciar gracias a las vivencias que se condensan en el terreno. Es, fenomenológicamente, una expresión, que por otros medios, sería inexpressable.

Tal como lo presenta Elisenda Ardèvol (1998):

“La antropología visual es un campo interdisciplinar de experimentación todavía en construcción. La interrelación entre el mundo de las tecnologías de la imagen, los estudios de comunicación social y la antropología se reduce, muchas veces, a la colaboración en la realización de documentales, donde, en el mejor de los casos, el antropólogo asume el papel de asesor. Un análisis cultural sobre el medio cinematográfico proporciona al etnógrafo nuevos modos de relacionar datos y análisis teórico, práctica de campo y proceso de comunicación.”

La reflexión de la relación entre cine y antropología debe situarse, por tanto, a distintos niveles simultáneos de análisis y considerar el cine, al menos, como técnica de investigación, modo de representación y medio de comunicación. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que la imagen es un objeto teórico de estudio desde la antropología y a la vez producto de la actividad antropológica: no sólo estudiamos imágenes del mundo, sino que las producimos; el proceso de investigación es también un proceso cultural.

Uno de los principales elementos de la investigación etnográfica termina siendo la observación y las anotaciones de campo que el investigador tenga respecto a un fenómeno, un grupo de personas y a un espacio delimitado. En este sentido Marvin Harris (2000) describe dos perspectivas desde dónde se puede realizar la etnografía. En la primera, de corte Emic, las descripciones e interpretaciones se hacen desde el punto de vista participante, en dónde el investigador genera una experiencia y comparte todo tipo de vivencias con las comunidades observadas. En la segunda, de corte Etics, el fenómeno se explica netamente desde la función del observador, en dónde se describe y se interpreta lo que se observa pero sin involucrarse con el mismo.

El documental etnográfico supone la combinación de dos técnicas: una que se desprende de la investigación propiamente dicha, realizada previamente, que está dada por la descripción etnográfica como técnica antropológica de construcción de datos para la delineación de la forma de vida de un grupo humano, y otra, dada por la producción audiovisual en concreto, que es la forma de presentación de esa información. La producción de vídeo etnográfico se ciñe inicialmente a los objetivos de la etnografía entendida como un producto de la investigación antropológica. Karl Heider (1976) uno de los primeros teorizadores del cine etnográfico, propone que la filmación etnográfica cumpla con los mismos criterios exigidos a una monografía escrita, pero mantiene la producción de cine etnográfico ligada a las técnicas cinematográficas y criterios estéticos procedentes del cine documental (Ardèvol, 1998, p. 3).

El cine y el video etnográfico puede ser de dos tipos: documental o explicativo y exploratorio. En el primer caso, se realiza una exploración previa de corte básico, en donde se realiza una exhaustiva documentación sobre el fenómeno estudiado, haciendo uso de material bibliográfico y visual que se considere pertinente. En el segundo caso, se realiza un registro audiovisual (filmación) simultáneamente con el trabajo de campo, en dónde el grupo de trabajo está estructurado de tal manera que los investigadores cuentan con funciones específicas para tratar de captar la mayor cantidad de información y datos específicos de las comunidades que se están estudiando. Este último tipo de etnografía, de inmersión junto al proceso de investigación, será denominado por Claudine de France como explorativo, en contraposición al cine explicativo o documental. (De France, 1989).

Así, Claudine de France, citada por Ardèvol, presenta las siguiente clasificación del cine etnográfico documental:

- a) Cine etnográfico documental: La investigación etnográfica es anterior a la descripción filmica.
- b) Cine etnográfico exploratorio: La cámara forma parte del proceso de investigación.

El cine de exploración etnográfica se distingue del cine documental en la forma en que se organiza la producción -en la relación que establece en el campo, con los sujetos filmados- y se dirige la toma de imágenes -en el movimiento de la cámara y en sus objetivos (Ardèvol, 1996, p. 3-4).

Pero, así se delimiten estas dos maneras de realizar el cine documental, éste se puede llevar a cabo a partir de una técnica mixta. Es de este modo que se hace una buena recopilación de información antes del trabajo de campo y, posteriormente, en el rodaje del mismo, se profundiza en el fenómeno estudiado, en virtud de la potencialidad de los investigadores detrás de cámaras.

Diseño metodológico

Se utilizará una metodología de carácter cualitativo, bajo el paradigma histórico hermenéutico, que oriente las acciones de investigación documental y el trabajo de campo de carácter etnográfico. Para ello se utilizarán instrumentos como cuaderno de notas, diario de campo, cuadros de sistematización de información; además de ello se utilizarán instrumentos electrónicos de captura, registro y edición de información (Grabadora de sonido, cámaras de fotografía y video, computadoras y consolas de edición).

Metodología

A partir de la comprensión de los alcances del documental etnográfico exploratorio, en calidad de material comunicativo y herramienta pedagógica para el reconocimiento y apropiación de una problemática ambiental y social de relevancia regional y nacional, y como parte de las políticas de investigación del Programa de Publicidad de la UJTL, en particular de la sublínea de Responsabilidad social y ambiental en Publicidad, se conformó un grupo de investigación multidisciplinar en el año 2017 compuesto por 4 profesores y un semillero de investigación denominado Alma de la Tierra El Chocó tiene la palabra, el cual tuvo como propósito indagar sobre el documental etnográfico, pensar en su proyección a trabajos de campo y plantear una salida de campo al Chocó con el propósito de realizar el Documental El Chocó tiene la palabra.

A partir de una investigación previa y de un trabajo de campo que tomó tres viajes al departamento del Chocó, se obtuvo un material audiovisual, el cual, a los ojos del Programa de Publicidad y de la Facultad de Artes y Diseño, constituía un insumo importante para darle terminación al proyecto, pero por temas presupuestales no se pudo concretar. Es por esta razón que se presenta a esta Convocatoria de investigación-creación este proyecto, orientado a darle cierre al trabajo que hasta la fecha con tanto esfuerzo se ha realizado.

Se considera que la culminación de un documental sobre el Chocó contribuye directamente a la sociedad en general por cuanto da elementos visuales de auto-comprensión dentro de un marco de fenómenos que, por su complejidad, se pasan por alto o se disimulan en realidades que cobran valor de espectacularidad, pero, sobre todo, porque da una herramienta tangible y efectiva en el ejercicio de una comunicación responsable.

A continuación se hará una descripción detallada de lo que se ha avanzado en el proyecto del documental El chocó tiene la palabra. A partir de los resultados que se describen acá, se plantea con esta investigación darle culminación al documental, tanto en la parte investigativa como en el montaje final del documental. Esta intencionalidad queda reflejada en forma integral en los objetivos que alientan el proyecto.

Capítulo 1:

Rodaje del Documental

Etapa 1

Inicialmente se viajó hasta Pereira, de allí se tomaron 2 vuelos chárter a Quibdó, en donde se desarrolló gran parte de lo previsto con la comunidad afrochocoana. Allí se permaneció 4 días haciendo entrevistas a líderes de organizaciones y asociaciones que trabajan por las comunidades tanto Emberas como afros, tales como la Pastoral Social de la Diócesis de Quibdó, Cocomacia, Asinch, Universidad Tecnológica del Chocó, Redes de Mujeres del Chocó, etc. Dentro de los propósitos en la región está poder bajar hasta Istmina y la vertiente del Río San Juan, donde se presume se encuentran los orígenes de la cultura Embera. Este desplazamiento se realizó por vía fluvial o terrestre.

Organizaciones contactadas:

- **Asinch**- Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (Leonidas Valencia – Cantos de río y selva). Experiencias sonoro-corporales, Gualíes, Alabaos, Arrullos, rituales, proyectos Corp Oraloteca, Atarrayando Vida, etc.
- **Pastoral Social de la Diócesis de Quibdó** (proyectos etno-educativos, proyectos de atención a la población en riesgo como son los jóvenes y los afectados por las acciones de los grupos armados, los impactos de la mediana minería, y la mega minería, la tala de bosques, etc.) - Oscar Germán Pardo Córdoba y Albeiro Parra Solís.
- **Cocomacia** – Consejo Comunitario Mayor de la Asociación Campesina Integral del Atrato. Procesos de defensa de los territorios, las relaciones interétnicas, y los derechos humanos. (Rosendo Blandón Córdoba y Abid Manuel Romaña Mena).
- **Red Departamental de Mujeres Chocoanas**- trabajo se caracteriza por ser inter-étnico en procura de políticas públicas de inclusión de las mujeres en el Chocó. (Gloria Luna Rivillas, María Valencia Dávila y Nimia Teresa Vargas)
- **Zulia Mena** – El chocó luchado, el chocó soñado
- **William Klinger** – IIAP. Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico
- **Richard Moreno** – Procurador Regional del Chocó.
- **Sergio Mosquera** – Museo Muntú Bantú
- **José Oscar Córdoba Lizcano** – Fundación Universitaria Claretiana.
- **Ana María Arango Melo (ASINCH)**. Camilo Antonio Hernández (Ideas prácticas ambientales del pueblo embera). Jaime Andrés Peralta Agudelo (Memorias del agua). Luís Guillermo Vasco (Jaibanás. Los verdaderos hombres)

Etapa 2

Posteriormente, desde Quibdó, se desplazó por el río Atrato hacia el norte hasta llegar a Tumaradó (1 día y medio). Durante este recorrido se detuvo en algunas comunidades para recoger testimonios sobre la realidad actual del río Atrato. En el aspecto investigativo se apoyó en los estudios realizados por el IIAP (Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico), teniendo en cuenta el estado crítico del río por la contaminación de productos químicos asociados con la explotación legal e ilegal del oro y la madera.

Al ingresar al Parque Nacional Natural Katíos se realizó un trabajo con los líderes de la región y los funcionarios del Parque con el propósito de registrar el esfuerzo mancomunado organizativo que se llevó a cabo para posicionar dicho parque como patrimonio de la humanidad ante la UNESCO. Para ello, se estuvo acompañado por la Niansa Angulo, Jefe del Parque Katíos. De igual manera, el propósito en la región fue documentar las distintas prácticas productivas que puedan ser consideradas como responsables con el medio ambiente y el bienestar de la comunidad, las cuales hayan sido emprendidas en la región por quienes den muestras de interés con el tema de la sostenibilidad (3 días).

Para esta etapa los desplazamientos fluviales se realizaron con la empresa TransAtrato, o, en su defecto, bajo las recomendaciones de PNNC y de los líderes de la comunidad.

Contactos: William Klinger – IIAP. Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico, Niansa Angulo. Jefe del Parque Nacional Katíos. Luís Alfonso Cano. Jefe de la Oficina de Comunicaciones y Educación Ambiental, PNNC.

Etapa 3

Una vez visitado el Parque Katíos se desplazó vía aérea desde Turbo hasta Nuquí. Allí se visitó la zona costera entre Arusí y Jurubidá. El propósito fue pasar por la zona costera del Parque Nacional Natural de Utría camino a El Valle, en donde se realizaron algunas entrevistas a líderes comunitarios en procura del registro de prácticas productivas, usos y costumbres. Por aspectos logísticos se necesitó alojarse primero en Nuquí, en las Cabañas Las Conchas, propiedad de Elisabet Hoyos (18, 19 de septiembre). En terreno se hará un registro de las iniciativas llevadas a cabo por los afrodescendientes en relación con la pesca artesanal, de protección de los manglares y de proyectos productivos que favorecen a la población local y al medio ambiente.

El 20 de septiembre se salió para la etno-aldea Embera Kipara-te, estando hasta el 21 del mismo mes. De la Etno-aldea se remontó vía fluvial hasta los asentamientos Embera para llevar a cabo las entrevistas y el registro de los temas tratados, en donde se realizaron algunas entrevistas a líderes y ancianos sabedores Embera, ritos asociados al agua, tradición oral vinculada a su cosmogonía etc.. De este modo se visitó el resguardo indígena Embera de Jurubidá, centro de actividades asociadas a sus creencias religiosas. Durante esta permanencia sólo se hospedó en los lugares descritos, y la alimentación fue proporcionada por dichos lugares. La utilización de servicios sanitarios y manejo de residuos sólidos durante la duración del proyecto se hizo siguiendo los lineamientos estipulados por las normativas de los sitios de hospedaje y a partir de las recomendaciones de PNNC.

En lo que respecta a lo que se pensó documentar dentro del Parque de Utría es importante destacar que se contó con el acompañamiento de PNNC, en especial de María Alejandra Hidalgo, Profesional de Estrategias Especiales de Manejo del Parque Nacional Natural Utría, y que se movilizó únicamente por la zona costera. Allí se tuvo en cuenta para la filmación los siguientes aspectos:

-Procesos de empoderamiento de las comunidades, tanto afros como emberas. En primer lugar se pidió autorización a las autoridades étnico-territoriales. Para ello se hablará con el Consejo comunitario (En Nuquí se habló con Harry Samir - Presidente del Consejo Comunitario). En ese orden de ideas se buscó documentar los casos de Manocambiada, con su proyecto de ecoturismo comunitario (Josefina Klinger), en particular, su Festival de la Migración. Así mismo, se visitó la zona exclusiva de pesca artesanal, en donde existe el Grupo Interinstitucional y Comunitario de Pesca Artesanal - (GIPAC – Grupo Interinstitucional y Comunitario de Pesca Artesanal. Luís Perea. 3136558074. Líder - Plan de manejo de los manglares). Azoteas productivas (Aida Nelly. Abonamás). Recuperación de manglares. Profesora al frente de Fronteras de Selva y Paz (Mabel Torres – 3208025843).

- Zona Sur: Pesca artesanal en Punta Arusio, Cabo Corrientes. Caminar hasta Apartadó (Robert Henao, Guía). Guachalito. Jobi (grupo de guías, Carmen Gamboa).
- Zona Norte: Tribugá (entre Nuquí y Jurubidá. Manglares. Profesora Gabriela).
- Valle (cazadores que se convirtieron en cuidadores de fauna y flora. Indagación sobre los cementerios al otro lado del río y los Alabaos. También sobre el tema de las Ombligadas)
- Bahía Solano (proyectos de protección de manglares).

Dentro del plan de rodaje también se contempló entrevistar a los funcionarios del Parque de Utría, en particular a María Alejandra Hidalgo, Profesional de Estrategias Especiales de Manejo del Parque Nacional Natural Utría, con el propósito de indagar acerca de la realidad del Parque en temas ambientales, sobre los proyectos emprendidos en él desde las políticas del nivel central, así como, desde la óptica de la institución, saber sobre la realidad de las comunidades que habitan dentro de la jurisdicción del Parque.

Para esta etapa los desplazamientos en su mayoría se realizaron por la playa. Los que requieran transporte fluvial o marítimo se hicieron bajo las recomendaciones de PNNC y de los líderes de la comunidad.

Posteriormente, se necesitó desplazamiento vía marítima hasta Bahía Solano. Este trayecto estuvo planeado a realizarse en 2 días. Se tenía previsto realizar un registro de ciertas actividades que involucran a indígenas y afrodescendientes en actividades de pesca artesanal, cuidado de los manglares y proyectos productivos sostenibles. También, se llevó a cabo el registro de la temporada de las ballenas jorobadas que se encuentren en la zona.

Para esta etapa los desplazamientos se realizaron bajo las recomendaciones de PNNC y de los líderes de la comunidad.

De Bahía Solano se voló a Pereira, desde donde se viajó por tierra a Bogotá.

(Contactos: Dionisio Cabrera, Benjamín Mecha, Alberto Áchito, Baltazar Mecha/ Josefina Klinger, Enny Luz, Luís Alfonso Cano, María Alejandra Hidalgo)

Cronograma de viaje

ETAPA 1 – Del 20 al 24 de septiembre (Quibdó)

ETAPA 2 – Del 24 al 26 (Río Atrato y Parque Katíos)

ETAPA 3 – Del 27 al 2 de Octubre (Nuqui - Parque Utría- Bahía Solano)

Capítulo 2

Edición creativa

El trabajo realizado fue el de editar la entrevista realizada a Fernando Urbina, analizándola y a su vez haciendo un seguimiento y/o conceptualización de la narrativa para así hacer una propuesta de edición para introducir en el documental “El Chocó tiene la palabra” algunas intervenciones de este personaje que ayudan a enriquecer las temáticas tratadas en este documental y que de igual manera agrega otro punto de vista de las problemáticas, las tradiciones, la cultura e idiosincrasia de estas culturas que se resaltan a lo largo del documental. A esto se le agregan las sugerencias técnicas y estéticas para el montaje final de este en relación con aspectos con los cuales se puede mejorar el documental tanto en imagen, como en narrativa y pertinencia de los temas, de igual manera, arreglar detalles en base a la posproducción como la distorsión de imágenes, la colorización, velocidad y/o duración de los planos, así también como el raccord o congruencia de las tomas junto con las entrevistas realizadas.

Para esto, junto con las intervenciones de Fernando Urbina se hizo uso en la parte visual, en la parte de composición de fotografía, imágenes y sonidos, como apoyo para los temas que este personaje trata. Se realizó una edición con imágenes y tomas de apoyo que se filmaron en el viaje realizado al chocó, pero a su vez también haciendo uso de imágenes y tomas extraídas de documentales ya realizados como lo son: “*Buscando la vida*” (1990); “*Laura dejó el fierro*” (1991); “*Travesías*” (1992).

Fernando Urbina, es un reconocido historiador, antropólogo y profesor de la Universidad Nacional de Colombia que lleva más de 50 años estudiando las comunidades indígenas de la amazonía y el chocó, razón por la cual se ha decidido darle un importante protagonismo en este documental debido a su vasto conocimiento y sus abundantes experiencias con estas comunidades que ayudan a enriquecer más los temas tratados, así como también sirve para agregar otro punto de vista distinto tocando temas de suma importancia que no se desarrollaron tan profundamente como se quiso en el documental.

Este documental como bien se ha dicho anteriormente tiene por propósito evidenciar las distintas formas en que las comunidades afros e indígenas emprenden proyectos de resiliencia, gracias a los cuales se busca la recuperación de la memoria, la consolidación de formas alternativas de organización comunitaria y proyectos de etnoeducación y de sostenibilidad ambiental. Evidenciando a su vez las problemáticas que estas comunidades enfrentan o enfrentaron, lo que los llevó a querer rescatar sus tradiciones, y así mismo su cultura.

Es por esto último que a lo largo de este documental se busca mostrar las diversas tradiciones, maneras de vivir, mitologías y demás factores culturales que poseen estas comunidades. Esto se hace evidente desde el comienzo del documental en donde claramente se muestra una de las tradiciones artísticas y culturales de la comunidad chocoana como lo son las “Fiestas de San Pacho”. Resaltando su importancia para ellos y a su vez mostrando de primera mano la alegría y ese espíritu fiestero que caracteriza a esta comunidad.

Seguido de esta primera vista de la comunidad chocoana se muestra un poco del diario vivir de estos junto al río, uno de los factores más importantes para ellos y que por ende también es de suma importancia en el desarrollo del documental, el agua. Por ello, se propone hacer que Fernando Urbina sea quién comience con este tema, haciendo una primera introducción de lo que significa el agua para estas comunidades del chocó, explicando brevemente y siendo también el preámbulo de la narración de una de las mitologías más importantes de la comunidad embera, la historia del mito del agua, una historia que Julio César Sanopi un etnoeducador embera prosigue a narrar con mayor detalle. Haciendo uso para esto y para la introducción de Urbina imágenes de apoyo tomadas en el viaje realizado al chocó como también imágenes de archivo extraídas de los documentales anteriormente mencionados.

Luego de esto, cuando en el documental la lideresa chocoana Ivonne Caicedo habla de la pérdida de la dinámica cultural organizativa y comunitaria que tenía la comunidad en torno al río, se propone que Urbina intervenga y complemente esto que está diciendo, haciendo a su vez una reflexión acerca del abandono por parte del estado en estos territorios siendo una de las regiones más ricas en agua del mundo.

Urbina es un reconocido antropólogo e historiador de Colombia que se ha dedicado a estudiar las comunidades indígenas, razón por la cuál se propone crear un bloque en el cual se le de mayor protagonismo a Urbina en donde hable acerca de la comunidad Embera y de su conocimiento acerca de su cultura como también de sus tradiciones. Esta parte que se propone introducir iría según un orden el cual se puede llevar de la siguiente manera.

En primera instancia, sería pertinente empezar con Urbina introduciéndonos en el tema acerca de las comunidades embera, explicando cómo estas han venido recuperando sus territorios así como también sus tradiciones, haciendo de igual manera una crítica al gobierno sobre el abandono por parte de este hacia estas comunidades indígenas, invitándonos a reflexionar sobre la importancia de la existencia de estas que nos recuerdan nuestros orígenes.

Posteriormente para introducirnos en lo que son las tradiciones de la comunidad embera se propone hacer uso de una parte del documental “Travesías” en donde un indígena de esta comunidad narra la historia de los dioses de sus mitologías y de cómo estos le conceden a los Jaibaná el poder y el conocimiento para manejar los espíritus, esto con el fin de ayudar a introducir el tema del Jaibanismo del que Urbina siguiente a esta narración continua a explicar. Para esto se propuso hacer uso de imágenes de archivo de los documentales de “Travesías” y “Buscando la vida”, en los cuales se muestran Jaibanas reales que sirven para acompañar y ejemplificar de mejor manera lo que Urbina habla sobre estos chamanes y líderes espirituales de estas comunidades. Seguido de esto y complementando este tema del jaibanismo, se propone que Urbina continúe hablando acerca del jaibanismo en las mujeres, explicando la importancia que estas están tomando en las comunidades e igualmente haciendo uso de imágenes de archivo, principalmente del documental “Buscando la vida”, en donde se muestran a las Tachinabe (Jaibanás mujer).

Como cierre a este tema de las comunidades embera que Urbina trata, se propone finalizar con uno de los factores culturales más importantes para esta comunidad, la danza, una tradición la cual Urbina explica que no solo sirve de diversión sino también como de rituales armonizadores. Acompañando esta explicación con ritmos y cantos tradicionales, así como fragmentos de las danzas que hacen extraídos del documental “Buscando la vida” y de fragmentos filmados directamente en el viaje realizado al chocó.

Conclusiones

De las acciones y procesos de creación-investigación del documental “El Chocó tiene la palabra” se puede concluir que en consecuencia de esto se obtendrán dos tipos de resultados, uno de carácter directo y otro de carácter indirecto.

Resultados directos

Dando respuesta a los resultados obtenidos en el proyecto de investigación, los cuales responden concretamente a los objetivos planteados, se pueden relacionar las siguientes acciones:

- La culminación del documental El Chocó tiene la palabra.

Resultados indirectos

- En cuanto a la entrega de productos de investigación, darle un cierre a los propósitos del VII encuentro Alma de la Tierra, como un evento institucional de la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, de orden técnico y académico, organizado con el propósito de generar conciencia ambiental en la comunidad académica y en la sociedad en general, en concordancia con los principios misionales referidos a la Expedición Botánica.
- Jalonar desde la investigación creación otro tipo de proyectos a nivel institucional por parte de la UJTL en relación con las problemáticas que aquejan al Chocó.
- El propósito del documental ‘El Chocó tiene la palabra’ es crear un espacio pedagógico, de intercambio de conocimientos y de experiencias, abierto a quienes estén interesados en las problemáticas del Chocó. Con estos productos se busca, tanto en la comunidad académica de la Utadeo como fuera de ella, ampliar la conciencia en torno al tema de la sostenibilidad, así como de los nuevos espacios de agenciamiento relacionados con la educación ambiental.
- Se busca incentivar la formación de semilleros de investigación para darle a los estudiantes un espacio propicio para que se inicien en esta importante labor y hagan aportes significativos a la Universidad y a la sociedad.

Bibliografía y referentes

- Arango, A. 2014. *Velo que bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*. Opciones Gráficas Editores, Bogotá.
- Ardèvol, E. 1997. *Representación y cine etnográfico*, Quaderns de l'ICA, núm.10, Barcelona.
- Ávila, R. 2001. *La cultura. Modos de comprensión e investigación*. Editorial Anthropos, Bogotá.
- Barthes, R. 1997. *Mitologías*. Siglo XXI Editores, México.
- Bauman, Z. 2004. *Ética posmoderna*. Siglo veintiuno editores, Argentina.
- Bourdieu, P. 1997. *Sobre la televisión*. Anagrama, Barcelona.
- sociales. Volumen 43. 58-63. Junio.
- Chomsky, N. 2002. *El control de los medios de comunicación*. En: *El control de nuestras vidas*. Bogotá. Editorial Fica. págs 136 ¿ 191.
- Debord, G. 2008. *La sociedad del espectáculo*. Editorial Pre-textos, Valencia.
- De France, C. 1989. *Cinéma et Anthropologie*, Foundation de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris. (ed. revisada de 1982).
- Diócesis de Quibdó. 2010. *Las voces del Pueblo Negro, Indígena y Mestizo*. Informe de Comisión Vida, Justicia y Paz, No 6. Editorial Nuevo Milenio. Medellín.
- , 2014. *Las voces del Pueblo Negro, Indígena y Mestizo*. Informe de Comisión Vida, Justicia y Paz, No 10. Editorial Nuevo Milenio. Medellín.
- , 2015. *Las voces del Pueblo Negro, Indígena y Mestizo*. Informe de Comisión Vida, Justicia y Paz, No 10. Editorial Nuevo Milenio. Medellín.
- Dorfles, G. 1969. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Lumen.
- Foro Interétnico Solidaridad Chocó. 2015. *Agenda Regional e Interétnica de Paz para el Chocó*. Pictogramas Creativos. Bogotá.
- Fundación Cultural de Andagoya. 2015. *Gualíes, alabaos y levantamiento de tumbas contados por Alagualí y Alaguá, dos niños del Medio San Juan*. Torreblanca Agencia Gráfica. Bogotá.
- Garrido, J. A. 1993. *Antropología i cinema*, Avenç, núm.174, Barcelona.
- Geertz, C. 1987. *La interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona.
- Guattari, F. 1996. *Las tres ecologías*, Pre-textos, Valencia.
- Harris, M. 2000. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Editorial Crítica S.L., Barcelona.
- Martín-Barbero, J. & Rey, G. 1999. *Los ejercicios del ver*. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Mattelart, A. 1976. *Medios de comunicación: mito burgues Vs lucha de clases*. Editorial Aquelarre, Bogotá.

- Otálora, L y Sánchez V. 2011. *La publicidad en el banquillo. Ecología, consumo y subjetividad*. Publicaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.
- , 2010. *Las palabras mueven, los ejemplos arrastran. Una subjetividad postrada ritualmente ante los medios de comunicación y el culto a la racionalidad*. En: Revista Internacional Magisterio. Edición 43. Marzo - Abril de 2010, Bogotá, Colombia.
- Pulgarín J. 2017. *Atrato: el pildé y otros relatos*. Editorial Uniclaretiana. Medellín.
- , 2017. *Prácticas religiosas en el Atrato*. Editorial Uniclaretiana. Medellín.
- , 2017. *Los niños en el medio Atrato*. Editorial Uniclaretiana. Medellín.
- Ramonet, I. 2003. «*El quinto poder*». En: Le Monde Diplomatique (edición española). Octubre.
- Ramonet, I. & Chomsky, N. 2002. *Pensamiento único o los nuevos amos del mundo*, En: ¿Cómo nos venden la moto? Fica, Bogotá.
- Ramonet, I. 2000. *La golosina visual*. Editorial Debate, Madrid.
- Valencia, L. 2014. Catiá Catiadora. *Cantos de río y selva*. Repertorio de Música Vocal del Pacífico Norte Colombiano. Opciones Gráficas Editores Ltda. Bogotá.
- , 2014. *Al son que me toquen bailo*. Músicas Tradicionales del Pacífico Norte Colombiano. Opciones Gráficas Editores Ltda. Bogotá.
- Vasco, Luís Guillermo. 1985. *Jaibanás, los verdaderos hombres*. Fondo de Promoción de la Cultura Banco Popular. Bogotá.
- Vattimo G. 1989. *La sociedad transparente*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Ardèvol, E. & Pérez-Tolón, L. eds. 1995. *Imagen y Cultura; Perspectivas del cine etnográfico*, Biblioteca de Etnología, núm.3, Diputación Prov. de Granada.
- De France, C. 1989. *Cinéma et Anthropologie*, Foundation de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris. (ed. revisada de 1982).
- Harris, M. 2000. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Editorial Crítica S.L., Barcelona.
- José Lopez Clemente. Madrid, 1960. *Cine documental español*. Edición Rialp, S.A.
- Karel Reisz Gavin Millar. *Técnica del montaje cinematográfico*. Traducción: Marta Heras Plot ediciones.
- Michael Rabiger. 2005. *Dirección de documentales*, tercera edición. Traducción: M. Luisa de Diego Morejón. Instituto oficial de radio y televisión. RTVE.

A manera de antecedentes, en lo que respecta a la producción de películas y de documentales etnográficos en el Chocó se referencian acá algunos trabajos, altamente significativos :

Título: *El Chocó. Formato: 18 milímetros.* 1929. Dirección: Arturo y Gonzalo Acevedo.

Título: *Documental Gold Platinum.* Formato: 16 Milímetros. 1937. Dirección: Kathleen Romelli.

Título: *Documental Amanecer en la selva.* Formato: 16 Milímetros.1950. Dirección: Padre Miguel Rodríguez (Misión Claretiana)

Título: *La isla de los deseos.* Formato: 16 Milímetros.1958. Dirección: Padre Jorge Restrepo (Misión Claretiana).

Título: *Tierra amarga.* Formato: 35 milímetros. 1965. Dirección: Roberto Ochoa C.

Título: *Los embera. El final del camino.* 1970. Dirección: investigadores ingleses.

Título: *La fiesta del indio en Quibdó.* Formato: 8 Milímetros. 1970. Dirección: Nina S. de Friedeman

Título: *La canoa de la vida.* 1980. Formato: 16 Milímetros. Dirección: Diego García.

Título: *Así es mi pueblo.* Yurupari, Travesías. Dirección: Gloria Triana.

Título: *La minería del hambre.* Yurupari, Travesías, 1983. Dirección: Gloria Triana.

Título: *El Chocó. La costa salvaje.* 2014: Producción: EEUU y Holanda.

Título: *Documental La apuesta de Bojayá por la paz.* 2016. Dirección: Jesús Durán

Título: *Bojayá entre fuegos cruzados.* 2020. Dirección: Oisín Kearney.

Webgrafía:

Cossette C. 2010. La publicité et son charme mortel

<http://www.decroissance.qc.ca/node/404>

Sandra Carolina Patiño Ospina. Bogotá, 2009. Universidad Nacional de Colombia. ¿Qué es un documental?

https://documentalcolombia.org/wp-content/uploads/2018/08/acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano.pdf

Luis Fernando Morales Morante. 13 de abril de 2009. Universidad de Medellín. Montaje y edición cinematográfica

<http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v7n14/v7n14a10.pdf>

Luis Fernando Morales Morante. Septiembre de 2013. Libro. Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control. Montaje y edición cinematográfica

<http://reader.digitalbooks.pro/book/preview/28857/w10aab5?1581543557563>

Rocío Delgadillo Velasco. Cochabamba 2011. Punto cero v.16 n.22 Cochabamba 2011. Montaje y edición cinematográfica.

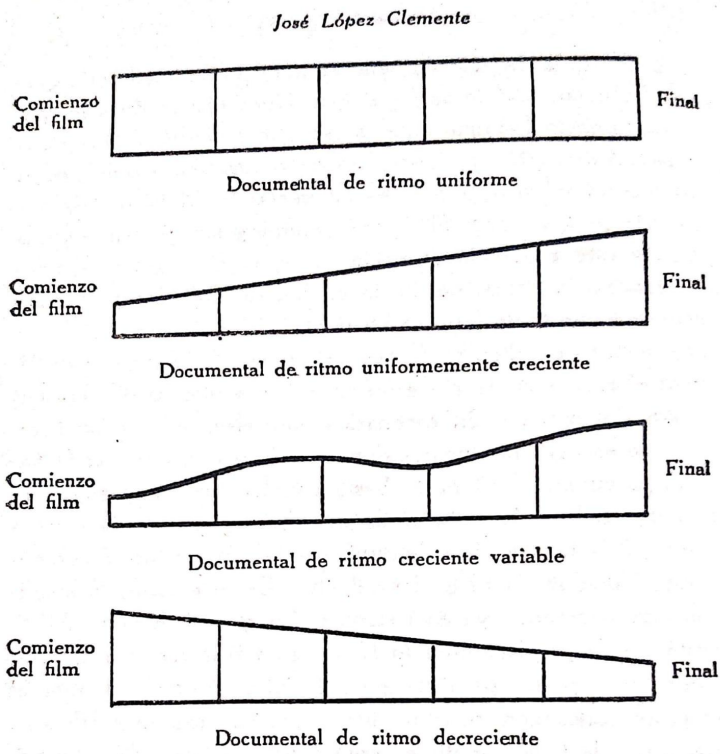
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S1815-02762011000100008&script=sci_arttext

V.I.Pudovkin. London, 1929. Film Technique.

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.131461/page/n9/mode/2up>

Anexos

Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3

TÉCNICA	FASES O SUBPROCESOS	FUNCIÓN COMUNICATIVA
Selección	<ol style="list-style-type: none"> 1. Captura, volcado del material. 2. Codificación 3. Minutado 	Elección del material artística y técnicamente mejor logrado, para utilizarlo en el armado de la pieza definitiva.
Ordenamiento	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sucesión progresiva 2. Sucesión inversa 3. Sucesión alternada 4. Sucesión aleatoria 	Tratamiento relacional de los fragmentos con base en su producción de sentido.
Transición (1')	<ol style="list-style-type: none"> 1. Corte seco: sustitución inmediata de una imagen por otra. 2. Fundido: oscurecimiento o apertura progresiva de la imagen. 3. Encadenado: sustitución progresiva de una toma por otra. 4. Overlapping: adelantamiento intencional del sonido o la imagen respecto del sonido o imagen siguiente. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Remarca el cambio visual o sonoro. 2. Incorpora recursos visuales al discurso. 3. Construye la impresión de continuidad o discontinuidad espacio-temporal.
Duración	<ol style="list-style-type: none"> 1. Fijación del punto de inicio. 2. Fijación del tiempo de exposición del contenido. 3. Fijación del punto de salida. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dosificar la información 2. Construir relaciones rítmicas entre los planos.

Anexo 4

PROCEDIMIENTO	DESCRIPTOR	FUNCIÓN COMUNICATIVA
Añadir/Eliminar	Modifica los criterios de selección según objetivos comunicativos o por exigencias externas. Determina qué se ve y qué se oculta al espectador.	Controla el suministro de información.
Acortar/Expandir	Aumenta o disminuye el tiempo de duración de los fragmentos y de la acción.	Recrea el desarrollo de la secuencia, ajustando a parámetros temporales.
Sintetizar	Condensa temática y argumentalmente el contenido de la secuencia.	Extrae sistemáticamente la información relevante del desarrollo de la acción.

Anexo 5

PROCEDIMIENTO	DESCRIPTOR	FUNCIÓN COMUNICATIVA
Narrar	Articula un desarrollo lógico, coherente y comprensible de las acciones.	Facilitar la transmisión de la información y mejorar la comprensión del mensaje.
Significar	Crea ideas y conceptos nuevos con las asociaciones.	Provocar significados y conceptos nuevos mediante las relaciones de los fragmentos audiovisuales.
Motivar y emocionar	Transmitir sensaciones y motivaciones de grado complejo.	Atraer hacia la identificación, persuasión, provocar risa, miedo.

Anexo 6

PROCEDIMIENTO	MODALIDADES	FUNCIÓN COMUNICATIVA
Narrativo/a	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lineal: sucesión de imágenes o escenas en orden cronológico. 2. Invertido: altera el orden natural, comenzando por el final y finalizando con la principio. 3. Paralelo: dos o más acciones independientes se desarrollan de modo simultáneo. 4. Alternado: combinación de dos acciones, entre las que existe una correspondencia temporal estricta que las une. 	Hilvana los hechos para narrar una acción de manera secuencial o variando el sentido lógico de los acontecimientos expuestos.
Expresivo/a	<ol style="list-style-type: none"> 1. Semejanza 2. Contraste 3. Simbólico 4. Métrico: duración regular del fragmento. 5. Rítmico: interconexión entre imágenes y sonidos. 	Genera ideas y significados asociados a conceptos. Una impresión nueva, independiente del propio contenido de las imágenes para construir una asociación mental.

Anexo 7

PROCEDIMIENTO	MODALIDADES	FUNCIÓN COMUNICATIVA
Relaciones espaciales	<ol style="list-style-type: none">1. Cambio de plano2. Cambio de ángulo3. Cambio de plano/ángulo4. Desplazamiento de los personajes.5. Por el movimiento de cámara.	Orientar la captación de la atención en localizaciones específicas de la escena.
Relaciones temporales	<ol style="list-style-type: none">1. Acción paralela2. Acción alterna3. Acción consecutiva4. Hacia el pasado5. Hacia el futuro6. Atemporal	Conectar las líneas narrativas del mensaje y organizar el flujo temporal de la exposición.
Relaciones de apariencia visual	<ol style="list-style-type: none">1. Oscuridad/claridad2. Enfoque/desenfoque3. Sonido nítido/distorsionado4. Color/blanco y negro	Activar choques y estimulaciones sensoriales.