

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Los Uros: Yo amo a la Pachamama

El documental etnográfico como un medio para la inclusión social

Andrea Guerra Cervantes

Cuerpo B del PG

15 – 12 – 15

Lic. en Comunicación audiovisual

Proyecto Profesional

Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Agradecimientos

A mis padres, Santiago y Rocío por darme la oportunidad de estudiar la carrera de pregrado en el extranjero, por apoyarme y creer en mí en todo momento.

A los habitantes de la Isla Suma – Tica, con mención especial al Sr. Orlando Porcela, por su amabilidad y por permitirme entrar a su hogar y conocerlos para lograr la investigación de este Proyecto.

A Jorge Falcone, docente y documentalista, por su gentileza y gran disposición, por compartirme sus experiencias como guía para mi propuesta del Proyecto de Graduación.

Índice

Introducción	p.4
Capítulo 1. El cine documental	p.11
1.1 Los tres caminos que fundaron al cine.....	p.11
1.1.1 El documental.....	p.13
1.1.2 La ficción.....	p.15
1.1.3 La animación.....	p.16
1.2 Antecedentes del documental.....	p.19
1.2.1 Orígenes.....	p.20
1.2.2 Primeros representantes.....	p.23
1.3 Los cuatro modos de representación según Bill Nichols.....	p.26
Capítulo 2. El documental en América Latina	p.29
2.1 Inicios.....	p.29
2.2 Realizadores.....	p.32
2.3 Análisis de tendencias en la región en 1960.....	p.34
2.3.1 Cuba.....	p.37
2.3.2 Brasil.....	p.37
2.3.3 Argentina.....	p.39
Capítulo 3. El documental etnográfico	p.42
3.1 Definición de etnografía.....	p.42
3.1.1 Factores etnográficos.....	p.46
3.2 Aproximación al género.....	p.47
3.3 El camino hacia el documental tipo etnográfico.....	p.48
3.3.1 Metodología de investigación.....	p.48
3.3.2 La importancia ética.....	p.50
3.3.3 Conceptos estéticos.....	p.54
Capítulo 4. Relevamiento de la comunidad étnica: <i>Los Uros</i>	p.57
4.1 Reseña histórica.....	p.57
4.2 Factores etnográficos.....	p.58
4.3 Los Uros en la actualidad.....	p.61
Capítulo 5. Carpeta de pre producción	p.65
5.1 Idea inicial.....	p.65
5.2 Storyline.....	p.66
5.3 Sinopsis.....	p.67
5.4 Tratamiento argumental.....	p.68
5.5 Propuesta de estilo, visual y sonora.....	p.71
5.6 Diseño de producción.....	p.76
5.7 Planificación de ejecución.....	p.77
5.8 Presupuesto preliminar.....	p.78
5.9 Fondo de fomento.....	p.79
5.10 Exhibición.....	p.80
Conclusiones	p.82
Lista de referencias bibliográficas	p.87
Bibliografía	p.89

Introducción

El tema de este Proyecto de Graduación (PG) titulado: *Los Uros: Yo amo a la Pachamama. El documental etnográfico como un medio para la inclusión social*, se inscribe dentro de la categoría Proyecto Profesional y de la línea temática Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. A través del uso del documental etnográfico como medio de comunicación, se busca difundir la problemática social en la que vive en la actualidad la comunidad étnica de Los Uros en Perú.

Esta problemática se centra en la condición de extrema pobreza y marginación en la que viven los pobladores de esta comunidad. Este grupo carece de recursos básicos imprescindibles para su desarrollo, tales como agua potable, servicios higiénicos, escasez de paneles solares o electricidad, abrigo, entre otros. Debido a la pobreza en la que viven, esta comunidad queda relegada, excluida.

Se considera como el núcleo del problema planteado, la necesidad social de una comunidad étnica, que busca soluciones mediante captar la atención de los medios de comunicación. Estos medios son herramientas cuya finalidad es la de difundir y transmitir un mensaje, así como también están encargados de informar, educar, divertir y culturizar. El propósito del PG, es la toma de conciencia del público espectador, para así derivar a soluciones que difundan la situación y contribuyan a la inclusión. Este proyecto se apoya además en una investigación social de observación participante de campo *in situ*. Por lo tanto, el objetivo general es crear la carpeta de pre producción de un documental de tipo etnográfico, con la finalidad de difundir la realidad social actual de la comunidad étnica de Los Uros, induciendo al espectador a la reflexión, toma de conciencia y promover la inclusión social. Asimismo los objetivos específicos son: analizar el contexto del cine documental; desde sus inicios, su desarrollo en la región de América latina hasta profundizar en el género de tipo etnográfico, buscando antecedentes que traten temáticas similares y evaluando los resultados. Además analizar e investigar el contexto actual de la comunidad étnica elegida, profundizar en el término etnográfico como ciencia,

vinculando ambas áreas de estudio, el de las ciencias sociales y las ciencias de la comunicación como bagaje previo a la propuesta del PG. Por otro lado, se tiene como objetivo evaluar el alcance del género documental como medio de difusión de una realidad social, con el fin de generar mayor participación en la vida cultural, económica y social de una comunidad étnica, como la de los Uros del Titikaka.

Por último, desarrollar la propuesta de una carpeta de pre producción para la realización de un documental de tipo etnográfico. Esta etapa abarca la idea inicial, la propuesta estética, el tratamiento argumental, la planificación previa al rodaje, la elaboración de un presupuesto preliminar y por último indicar un fondo de fomento para la realización del proyecto. Esta propuesta desarrollada bajo la mirada subjetiva de la realizadora, busca servir como guía e incentivar a jóvenes cineastas en la creación de piezas audiovisuales en la región, con el objetivo de promover tanto a la producción como al consumo.

El tema surge del interés por el género del documental, profundizado durante los años de estudio de la carrera y que llevó a la reflexión sobre la importancia y el alcance que este género posee como medio de comunicación para difundir y transmitir sucesos y acontecimientos verídicos del entorno en el que se vive. Además se inspira en la investigación del propio origen cultural de la autora, con el fin de crear nuevos lenguajes audiovisuales desde una mirada social.

El título, se origina por el interés de dar a conocer, por proteger y conservar las culturas andinas que todavía prevalecen en la actualidad. El término Pachamama proviene de las lenguas quechua y aymará; donde *Pacha* significa tierra y *Mama* es madre. La Madre tierra o Pachamama es una divinidad incaica, protectora y proveedora de la naturaleza, y que actualmente es conservada dentro del sistema de creencias practicadas por comunidades andinas, como la de *Los Uros*.

La pertinencia del tema está dada a partir de una problemática social que busca soluciones desde una propuesta vinculada a la carrera de comunicación audiovisual. De acuerdo con los antecedentes solicitados para el desarrollo del PG, se eligió en primer

lugar el trabajo titulado: *Documental por un área de cuidados paliativos* de Iannone, N. (2013). El autor tiene como objetivo la realización de un documental para ilustrar una problemática en el área de la salud pública, elaborando una propuesta de creación.

Se puede vincular a este trabajo porque ambos proponen la elaboración de una pieza audiovisual, de género documental, donde se exponga solucionar una problemática social planteada.

En segundo lugar, Lozano, L. (2011) Con el trabajo titulado: *En busca de la concientización de fenómenos humanos*. Tiene como objetivo la producción de un documental social acerca de la cooperativa Los pibes del Playón y se vincula a este trabajo porque ambos requieren de una investigación previa para la realización de un documental social.

En tercer lugar, Marinelli, C. (2013). *La tecnología como herramienta social en la Argentina post crisis*. Tiene como objetivo determinar una forma de hacer documentales como medio de expresión a través de nuevas tecnologías y un nuevo medio de distribución, como son las redes sociales, generado por un grupo de jóvenes llamados "Corresponsales de la Realidad" y se vincula a este trabajo porque buscan realizar una pieza audiovisual como medio de difusión y alcance en la sociedad.

En cuarto lugar, la alumna Morini, I. (2012). *Documental para televisión*. Tiene como objetivo la creación de un documental para televisión donde se plantea una problemática en la provincia de Santa Fe, con el fin de entretener e informar al espectador y se vincula a este trabajo porque se plantea una propuesta de género documental.

En quinto lugar, con el título: *Realización de un documental con el propósito de un cambio social y económico para la fundación Saberes* del alumno Orloff, I. (2013), cuyo objetivo es la creación de una pieza audiovisual con el fin de generar un cambio en la imagen corporativa de la ONG Saberes y se vincula a este trabajo porque aspiran a la creación de un documental con el fin de generar un cambio social, aunque en diferentes áreas.

En sexto lugar; Piñeros, J. (2011). *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*. Tiene como objetivo la realización de un proyecto de cine documental 3.0, en donde se combinen nuevos medios de comunicación con realizadores que se encuentren al margen de los regímenes de la industria, ofreciendo así una solución creativa, técnica y de reproducción. Se vincula a este trabajo en la investigación sobre la historia y características del cine documental, que son las bases para la creación del documental que ambos proyectar a realizar. En séptimo lugar, se encuentra el trabajo del alumno Prías, S. (2013). *La Pornomiseria: Una mirada a la inmigración boliviana y africana en Buenos aires*, tiene el objetivo de realizar un documental basándose en la investigación específica del término *Pornomiseria* que servirá como guía para nuevos cineastas que quieran hacer una película documental independiente basándose en la investigación y en la creación de una carpeta. Se vincula con este trabajo porque se busca la realización de un documental con una temática a investigar.

En octavo lugar, la alumna Tardito, A. (2011). *Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción*. Este PG tiene como objetivo la elaboración de un plan de producción con el fin de buscar financiamiento para la realización de un cortometraje y se vincula a este trabajo porque se propone un plan de producción previo a la realización de una pieza audiovisual.

En noveno lugar, Veloz, S. (2013). Titulado *Micro-documental animado sobre la Masa crítica en Buenos aires*. Donde el autor, tiene como objetivo la creación de un documental animado sobre el movimiento ciclista la Masa crítica. La intención del realizador es incentivar el uso de la bicicleta como medio de transporte en la ciudad y se vincula a este trabajo porque ambos autores proponen la realización de un documental para cumplir un objetivo.

Por último, el trabajo del alumno Volij, A. (2012). *Guía interactiva hacia tu primer documental*. Tiene como objetivo asistir a futuros realizadores de una forma práctica con

la elaboración de una guía sobre las distintas etapas en la elaboración de un documental y se vincula a este trabajo porque ambos realizan una carpeta de la etapa de pre producción acerca del cine documental.

De la lectura de los textos se pueden apreciar algunos conceptos de gran importancia que van a orientar el sentido general del trabajo y van a conformar el marco teórico del PG. de Rabiger (1987), se toma la idea sobre la introducción y los antecedentes del cine documental que se desarrolla en el primer capítulo para entender y explicar el objeto de investigación, correspondiente a los géneros que fundaron al cine. A su vez, se tomará a Wells (2007), quien describe los principios básicos del cine de animación. Para el subcapítulo sobre el cine de Ficción se estudiará el concepto de Bordwell (1996) y por último se hará un análisis con las definiciones de Nichols (1997), sobre los cuatro modelos que plantea para representar una realidad a través del documental. Asimismo se utilizará a Ledo (2004), quien aportará con una reseña sobre el inicio del documental en América Latina y quien describirá a sus principales representantes para luego poder hacer un análisis por países de la región y comparar así las tendencias. Para profundizar en dichas tendencias se tomará a Amar (1994) y el cine nuevo brasileño y a Sánchez (2010), con el texto sobre el movimiento cubano de cine documental.

Asimismo, se estudiará a Lusnich y Piedras (2009), en sus textos sobre el cine documental en la Argentina. De Prelorán (1987), se toma la idea sobre el cine etnográfico que es la base central para la investigación y desarrollo del PG y que se justificará en el capítulo 3. Por otro lado se toma a Canahuire (2002), para explicar el capítulo 4, que tendrá como objetivo el desarrollo de la reseña histórica hasta la actualidad sobre la comunidad étnica de Los Uros.

De Falcone (2009), se tomará la idea del desarrollo del documental en la región que parte desde su experiencia y que guiará a la construcción del capítulo 5 desde su metodología. Por último de Rabiger (1987) y Del Teso (2011), se utilizará el aporte desde la reflexión

para la creación de la carpeta de pre producción y del presupuesto preliminar del proyecto documental, que se observará en el último capítulo, el de la propuesta.

Para resolver la problemática y desarrollar la propuesta del PG, se recurre a la combinación de dos modalidades de técnicas. Para el desarrollo etnográfico se utilizarán técnicas descriptivas para la investigación y relevamiento de datos sobre la comunidad de Los Uros, así como también para entender sobre el estudio de la etnográfica, área ajena a la carrera. Y por otro lado se utilizaran técnicas exploratorias que consistirán en el trabajo de campo, apoyándose en la observación participante y convivencia con la comunidad, además de la recopilación de testimonios desde sus pobladores. Desde la vinculación con la carrera profesional, se hará un relevamiento acerca del cine documental desde sus inicios hasta la llegada a América latina, para luego enfatizar en el documental de tipo etnográfico utilizando como guía la metodología del argentino Jorge Prelorán, además de la metodología del proceso de pre producción de piezas audiovisuales estudiadas durante la cursada de la carrera.

El aporte académico y profesional que se hace a la carrera a través del PG, es la propuesta de creación de una carpeta de pre producción para un proyecto de cine documental etnográfico, desde la mirada de la autora con el fin de resolver una problemática social y que empieza desde la idea inicial y continúa su desarrollo durante la etapa de preproducción. Asimismo, el proyecto permite incorporar un área de trabajo social, en pos de generar desarrollo e inclusión a comunidades étnicas, para que se mantengan vivas sus costumbres y tradiciones.

Comunidades que se encuentran relegadas, en condiciones de extrema pobreza, marginación y bajo un paradigma ajeno que los condena y excluye. Por este motivo, se invita a profesionales de la carrera de comunicación audiovisual, a la creación de proyectos audiovisuales para difundir, transmitir y educar, con el fin de disminuir la ignorancia y con ella los prejuicios sociales.

Además de emplear el poder de los medios de comunicación como herramienta para generar cambios en la sociedad a través de la reflexión, la toma de conciencia y así promover a la inclusión. De esta manera quedan vinculadas dos áreas de estudio, las ciencias sociales y las ciencias de la comunicación.

Capítulo 1. El cine documental

El capítulo a continuación, iniciará con una breve reseña sobre los inicios del cine y los tres géneros que lo fundaron. Asimismo explicará la función que cumplen los medios de comunicación citando a McQuail (1998), en su texto *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Luego se centrará en analizar los tres géneros cinematográficos, tales como la ficción, la animación y el documental; haciendo énfasis en este último, el cual se abordará a lo largo del PG. Los autores utilizados para estudiar al cine de ficción son Bassa (1993), en *El cine de ciencia ficción: una aproximación*, a Bordwell (1996), con el texto *La narración en el cine de ficción* y a Rabiger (1987), en *dirección de documentales*. Luego se citará a Wells (2007), en *Notas sobre cine de animación* para abordar acerca del cine de animación. Por último se profundizará en el cine documental, en donde se tomará a Barnow (1996), en *El documental: historia y estilo*; a Rabiger (1987), en *Dirección de documentales* y a Piedras (2014), en *El cine documental en primera persona*. Se partirá con una reseña sobre los orígenes, luego se mencionará a los primeros representantes del género y por último se analizarán los cuatro modelos de representación que el autor Nichols (1997), expone en su texto *La representación de la realidad*.

.

1.1 Los tres caminos que fundaron al cine

Los medios de comunicación, son herramientas utilizadas en la sociedad y cuya finalidad es transmitir un mensaje, ya sea a través de métodos visuales, sonoros, textuales o audiovisuales. Estos medios se encuentran en constante evolución, y son de vital necesidad, ya que sin comunicación no hay interacción ni transmisión de un mensaje. Dicha evolución data desde la era de la pre historia, que remite a la primera forma de comunicación entre humanos, a través de signos y señales y cuyo reflejo se puede observar en las distintas manifestaciones del arte pre histórico.

Al manifestarse la escritura como herramienta, la historia del mundo da un giro importante, ya que a partir de ese momento grandes cambios económicos y sociales impulsan al nacimiento, desarrollo y evolución de los medios de comunicación. Estos se vinculan con la escritura desde su mecanización como la imprenta y por ende al auge del periódico y periodismo escrito; hasta los medios que provienen de la era de la electricidad y con ella la evolución de la informática y las telecomunicaciones.

La función de un medio de comunicación es de transmitir un mensaje, así como también de informar, difundir, educar, culturizar, entretener, etc. Los medios de comunicación masivos o *Mass media*, son aquellos dirigidos para un público colectivo, se incluye en esta categoría al cine. Marino enuncia: "El cine: técnica, ciencia y expresión de sentimientos, un mero divertimento, un arte, pero también es industria y propaganda. Se lo ha usado como medio de control social y es importante fuente como documento". (2004, p.23).

El cine, es un medio de alcance masivo debido a que permite comunicar a un amplio grupo de personas. Con la creación del cinematógrafo en 1895 por los hermanos Lumiere, se desarrolla la primera técnica para proyectar fotogramas de una forma rápida y sucesiva, logrando así la impresión del movimiento y obteniendo como resultado una película. Estas películas servían como un documento de lo que sucedía en la época ya que mostraban hechos cotidianos de la vida real. La intención de los hermanos Lumiere era proyectarlas en salas o teatros como un medio de entretenimiento.

Etimológicamente, la palabra cinematografía, fue creada a finales del siglo 21 compuesta a partir de dos palabras griegas. Por un lado *Kine*, que significa movimiento y por otro lado *grafos*, imagen; definiendo el concepto de cinematografía como imagen en movimiento.

En un inicio, las proyecciones del cinematógrafo estaban dirigidas hacia un público analfabeto por su modo de fácil entretenimiento lo que segmentaba al espectador, marginado por los intelectuales. Tras utilizar actores de la comedia francesa y de teatros

reconocidos, es que poco a poco la mirada se modifica y finalmente luego del escrito de *Las siete artes* redactado por el crítico Ricciotto Canudo, es que se comienza a difundir el término de Séptimo arte para el cine.

Saber ver cine significa también aprender a distanciarse de la imagen, para comprender los mecanismos de producción del sentido, y al mismo tiempo saber que esa distancia, respecto a nuestra experiencia cotidiana, del universo en que nos introduce, son las que nos producen fascinación y nos seducen. (Barthes, 2004, p.151).

Para hablar de cine desde el momento de su creación, es importante reconocer los tres caminos que lo fundaron. En primer lugar se encuentra el cine de género documental, en segundo el de ficción y por último el cine de animación.

1.1.1 El documental

El primer género que se fundó en el cine es el documental. Este género nace con las primeras secuencias expuestas por los hermanos Lumiere, quienes en 1895 consiguen fabricar una versión práctica, portátil y económica del cinematógrafo.

Aumont et al. (1998) relata que las imágenes proyectadas en los salones, al tratarse de algo totalmente nuevo para el público espectador, generó conmoción entre los asistentes. Al mismo tiempo al ser imágenes que retrataban cotidianidad, produjo una sensación de emociones que eran experimentadas por primera vez por este medio, tales como el pánico tras observar la escena de un tren llegando a la estación, debido a que se sentía tan real como si la locomotora viniera hacia ellos. Se comenzó a filmar secuencias de alrededor de un minuto de duración, que consistían en retratar momentos de la vida cotidiana de los parisinos de aquel entonces, quedando como documentos.

Las técnicas utilizadas por los hermanos Lumière evolucionaron año más tarde, se experimentó con pequeñas puestas de escena para la cámara, la enorme mayoría de sus obras tenían que ver principalmente con piezas que estaban más cerca al periodismo, lo que sirvió como base sobre la que se asentó el género que más adelante se convertiría en el documental. Posteriormente, grandes documentalistas de diferentes países, se

ocuparon de llenar las pantallas cinematográficas con películas como *Nanook el esquimal* del estadounidense Robert Flaherty; *El hombre de la cámara* del soviético Dziga Vertov, o *El Río* del también estadounidense Pare Lorentz, pero a medida que el público se comenzó a ver atraído por el cine de ficción y los productores de los estudios comenzaron a su vez a verse persuadidos por las ganancias, el documental perdió su lugar en las salas comerciales.

Décadas más tarde, el documental volvió a encontrar un medio a través del cual difundirse, este medio fue la televisión. Estos cambios se debían a que en primer lugar, los documentales debían abandonar la posibilidad de convertirse en largometrajes para ajustarse a los tiempos de la televisión. Rabiger relata: “La proliferación de la televisión por cable ofrece la posibilidad de algunos cambios muy interesantes. El control de la programación que normalmente ejercen las cadenas de televisión y deja al espectador con muy poco que escoger”. (1987, p.25).

Este tipo de documental tenía que tener una duración de cuarenta y cinco minutos como máximo, lo cual lo dejaba listo para ser emitido en un espacio de una hora con quince minutos sobrantes para la publicidad. Además la película debió dividirse en bloques de determinada duración para poder hacer los cortes comerciales necesarios.

También se dejó de lado la posibilidad de que el espectador asimilase el contenido según sus propios tiempos.

En conclusión el lenguaje del documental nacido en las salas de cine en donde el tiempo para ver, escuchar y asimilar es mucho más lento y permite que el espectador no solo reciba la información que se expone en la película, sino que también la piense, la critique y la interprete, ahora tuvo que adaptarse a las necesidades de otro medio como es la televisión, de ritmo mucho más rápido y de una persistencia mucho más fugaz en la memoria de sus espectadores.

1.1.2 La ficción

La palabra ficción proviene del término en latín *Fictus* que significa fingir, inventar; por ende suponer falsear una realidad. Rabiger describe: “Las primeras películas del género de ficción abarcaban la comedia teatral, la reconstrucción histórica, las ilusiones mágicas, la farsa y el melodrama”. (1987, p.10).

Una película de ficción es aquella que narra una historia ficticia, la narrativa de este tipo de cine por lo general es contrastada con las películas que representan una realidad basada hechos verídicos, como las del género documental. En la ficción, el realizador recrea un mundo imaginario para el público espectador, a diferencia de la ficción literaria, que se basa en personajes y acontecimientos completamente imaginarios e hipotéticos, el cine siempre tiene un referente real, conocido como el pro-fílmico. Se le llama pro-fílmico a todo lo que está frente a la cámara y se va a filmar, lo que incluye tanto decorados como personajes.

Desde el nacimiento del cine clásico de Hollywood a principios del siglo 20, la narrativa de la película de ficción, ha mantenido una posición dominante en el cine comercial y se ha convertido en popular. En la narrativa de este género, los personajes están en primer plano, ayudando al público a perderse en la historia que se desarrolla, además en el cine comercial Hollywoodense, se encuentran otros lenguajes que el cine de ficción ofrece. Así como se estudiará más adelante al documental de tipo etnográfico, relacionado al estudio de comunidades étnicas; en el cine de ficción también se puede encontrar este tipo de lenguaje basado en un modelo etnográfico.

El realizador ha de tomar como referencia personajes, tradiciones y costumbres características de dicha comunidad y recrea una historia a partir de ella. Un ejemplo a este tipo de cine, es el de la directora peruana Claudia Llosa en su película *Madeinusa*, que narra la historia de un pueblo ubicado en las afueras de la capital, Lima y en donde sus pobladores viven en una pequeña comunidad bajo una ideología, en este caso muy arraigada a la religión. Esta recreación es verdadera desde el momento en que trabajó

con personajes de una comunidad étnica quechua, con tradiciones muy arraigadas a la religión, pero la realizadora va más allá de la verdadera tradición e inventa una historia que escapa de esa realidad, creando así un lenguaje poco convencional para el cine de género de ficción comercial.

1.1.3 La animación

La animación constituye una vertiente del cine en que toda obra se crea a voluntad del autor, desde la plástica y su textura hasta los personajes y sus movimientos, tomando como materia de ella cualquier elemento y escapando con ella, si se quiere de las leyes y limitaciones de la realidad. (Wells, 2007, p.15).

Los dibujos animados son el lado más popular de este género, sin embargo también la filmación de marionetas, el *stop motion*, que es una técnica de animación que consiste en simular movimiento por medio de imágenes fijas sucesivas, así como también las creaciones realizadas a través de la computadora, son campos que comprenden hoy en el mundo de la animación. Sus inicios fueron a la par con los de la cinematografía, a diferencia del cine de ficción que registra imágenes en movimiento reales, en el cine de animación no existe movimiento real que registrar, si no que se producen las imágenes una por una mediante dibujos, fotografías, modelos y otras múltiples técnicas, de forma que al proyectarse consecutivamente se produzca la ilusión de movimiento, creando así la historia de la película animada.

En 1888 el francés Emile Reynaud inventó el praxinoscopio, una máquina que se encargaba de girar a través de una rueda una tira de dibujos logrando el efecto de movimiento, que sería la primera técnica pre- cinematográfica de animación.

Esta primera técnica utilizada hizo su aparición incluso antes que el propio cinematógrafo de los hermanos Lumiere. Posteriormente lo perfeccionó con un teatro óptico, que era un sistema utilizado para la proyección de los dibujos animados, basado en el praxinoscopio. Esta técnica le permitió proyectar sus películas animadas desde 1892 hasta finales del siglo 19, de su producción en la actualidad se conserva *Pobre Pierrot*.

Más adelante surgiría otro representante del cine de animación también de origen francés, Emile Cohl. Cohl, se hizo conocido como el padre del cine de animación, ya que realizó los primeros cortometrajes de dibujos animados y quien se destacó por su obra, considerada la primera película de animación de la historia, *Fantasmagorie*.

Años más tarde, Estados Unidos se convertiría en una industria importante que desarrolló este género y cuyas películas animadas obtuvieron un éxito rotundo. *El gato Félix*, personaje animado del cine mudo disfrutó de una enorme fama, marcando el éxito arrollador que experimentarían los personajes de los hermanos Max y Dave Fleischer, creadores también de las series: *Betty Boop*, *Popeye*, *Los viajes de Guilliver*. Por otro lado, Walter Elías Disney, quien más adelante fundaría *Walt Disney Pictures*, productora de películas animadas redirigidas a un sector infantil que luego llegaría a ser sinónimo de entretenimiento familiar. Disney en sus inicios produjo los éxitos de: *Micke Mouse*, *El pato Donald*, *Pluto*, *Blanca nieves y los siete enanos* y una gran variedad de personajes clásicos de la época. Mickey Mouse, fue un fenómeno a nivel mundial, este personaje estrella capturaría el corazón del público espectador de forma masiva, debido a la magia que Disney empleaba para cada una de sus animaciones.

Para Disney, cada personaje requería su propia personalidad, gestos en consonancia con su aspecto y su psicología y un cuerpo con los huesos, los músculos y las articulaciones bien colocados. La animación había dejado atrás el grafismo puro para transformarse en un mundo real en caricatura, que obedecía una lógica propia. (Bendezzi, 2003, p.64).

Como sucedió durante el periodo de guerra, una dura época en la que la cinematografía se popularizó como un medio de distracción y entretenimiento entre sus espectadores. Una de las tiras cómicas con mayor popularidad durante este periodo fue *Ducktators*, una serie de cortometrajes de la productora Warner Brother. Después de la segunda Guerra Mundial, hubo un enorme desarrollo de lo que ya era conocido para entonces como la industria del cine de animación. En Estados Unidos por ejemplo, se consolidó el *cartoon* clásico con los largometrajes de Disney y los cortometrajes de la Warner Brother, con históricos personajes como: *Bugs Bunny*, *El pato Lucas*, *Elmer*, *Porky*, etcétera.

Para 1944 tres ex empleados de Disney, apasionados por la animación artística y cansados del monopolio, se unen para formar la compañía, *United Productions of America* (UPA). La UPA se orientaba hacia un mercado de calidad, favoreciendo películas realizadas por directores de arte y no por artistas (Bendezzi, 2003). El éxito de la UPA se produce en 1952, tras ganar el Oscar por el cortometraje animado *Gerals Mc Boing Boing* de *Bobbe Cannon*.

Entre 1945 a 1960 Estados Unidos obtuvo el liderazgo internacional tras una serie de eventos sucesivos, tales como: la victoria en la guerra, la expansión económica, el nacimiento de la televisión y la llegada del color a las pantallas. Para 1948, la corte suprema anuncia una ley contra los monopolios y al aumentar los costos, muchos de los estudios de animación decrecieron hasta cerrar, incluso Disney se vio afectada y recortó su personal. De los años 1960 a 1970 con la popularización de la televisión, los cortometrajes animados eran limitados en el cine, a pesar de ello el cortometraje se desarrolló en otros canales de distribución, como los festivales y abrió el paso al surgimiento de numerosas escuelas de animación en el mundo.

En Estados Unidos Hanna – Barbera, productora reconocida por los éxitos de *Tom y Jerry*, *Los Supersónicos*, *Los Picapiedras*, entre otros; lideró la animación para televisión y Disney la animación en el cine.

El estudio Pixar, nace como compañía independiente en 1986 luego de que Steve Jobs comprara The computer graphic división de George Lucas. Ese mismo año recibe una nominación por *Luxo Jr*, primer cortometraje tridimensional animado por computadora. Para 1991 Pixar y Disney firman un acuerdo para la creación, realización y distribución de una película animada por computadora. En el año 1995, Pixar alcanza el éxito luego de ser premiado por la academia con un Oscar por la primera película animada hecha por computadora en la historia, *Toy Story*. Al año siguiente firma un nuevo acuerdo con Disney para producir más películas por los siguientes 10 años. Sus éxitos fueron uno tras

otro, como las reconocidas películas: *Bugs*, *Toy Story 2*, *Monsters Inc*, *Finding Nemo*, *Up*, entre otros. (Iwerks, 2007).

Luego de varios años de trabajo como realizadora para Disney, en el 2006 los estudios Pixar pasan a ser por completo una compañía complementaria de Disney. Los estudios de animación de Disney ahora son manejados por los directores creativos de Pixar, pero bajo la propiedad de Walt Disney. Por otro lado, en Francia destacan los dibujos de los estudios de animación Folimage. Uno de sus grandes éxitos fue el largometraje de *Kirikú y la bruja*, de Michel Ocelot.

Esta película abre el camino hacia un nuevo tipo animación, con una visión diferente del mundo. Esta visión, opta por generar un nuevo lenguaje desde el género de la animación. Este lenguaje toma como modelo la etnografía como tema principal del relato, con la finalidad de transmitir un mensaje a través de los medios de comunicación desde la animación.

1.2 Antecedentes del documental

El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. (Nichols, 2004, p.42).

El cine documental es un género que busca representar la realidad a través de los hechos, historias, experiencias de una forma realista y cuyo objetivo es mantener el interés del espectador. Lo que diferencia al cine documental del cine de ficción, es que el documental relata historias que han sucedido de manera independiente, y depende de la propuesta planteada por el autor para ver si es posible lograr realizarla o no; a diferencia de la ficción en donde las historias son recreadas.

En el cine de ficción sus personajes van a estar sólo en la película y en donde las técnicas de rodaje son distintas, puesto a que en el documental se utiliza y trabaja con material de archivo de apoyo, como fotografías, sonidos, banco de imágenes y

entrevistas de personas que dan testimonios sobre los hechos acontecidos. Todos estos materiales de archivo quedan como memoria para el trabajo a realizar, para que además contribuya como una fuente de veracidad y realismo, que el cine de género documental tiene como finalidad.

1.2.1 Orígenes

El cine es un medio artístico de representación sobre la propia visión que el realizador guarda en su imaginario, a través de la experiencia vivida y de observaciones personales, y que busca reflejar mediante una historia, ya sea a través de la ficción o en base a hechos reales, creando el documental. A fines del siglo 19, los hermanos Lumiere inventan el cinematógrafo, máquina creada para capturar el movimiento a partir de fotografías, el cual fue reajustado para un uso portátil frente al ya existente kinetoscopio de Edison fabricado en Estados Unidos sin éxito. Esto se debió a que la máquina de Edison era muy difícil de manipular, más pesada que el cinematógrafo y prescindible de la electricidad para su funcionamiento, en cambio el cinematógrafo de los hermanos Lumiere era de manejo manual, con un acceso más llevadero lo que facilitó su uso para que se convirtiese en un éxito.

Al poco tiempo Luis Lumiere, sería quien filmaría el primer documental en plano secuencia gracias a las características ventajosas de su máquina, el cinematógrafo.

Este cortometraje fue exhibido en Marzo de 1895, con el propósito de ser un medio de entretenimiento en Francia. Su cortometraje se llamó *La salida de la Fábrica*, en donde se muestra la representación más real de lo que ocurre en una fábrica en un día de Jornada laboral, aunque aún esta filmación no era conocida con el término de documental, su función quedaría guardada como una forma de documento de aquella época.

Luego del éxito alcanzado durante su exhibición, Lumiere decide contactarse con el ingeniero del cinematógrafo y manda a fabricar cientos de máquinas, que posteriormente serían repartidas por el mundo. Asimismo opta por abrir mayor cantidad de locales,

donde en uno de ellos quedaría con un cinematógrafo de forma permanente, lo que más adelante se conocería como sala de cine. (Aumont et al., 1998).

El cinematógrafo revolucionó al mundo, incluso lo pedían desde el extranjero bajo los derechos de ellos mismos, ya que enviaban a sus propios corresponsales a dedicarse específicamente para la exhibición y correcto funcionamiento de la máquina.

Esta revolución mundial generaría que otras empresas quisieran adquirirlos, haciendo que en adelante los hermanos Lumiere, se dedicaran únicamente a la fabricación y venta de cinematógrafos, retirándose de la producción fílmica. El furor por llenar las salas de cine, motivó a cineastas a la creación de diversas piezas audiovisuales alrededor del mundo.

A finales de 1926 el término de la palabra documental como género cinematográfico fue dado por el realizador John Grierson luego de observar el film *Moana* de Robert Flaherty. Este término refleja la importancia de la función de lo que es el cine documental como un llamado espejo de la realidad. Además influye la forma en que el realizador construye dicha realidad, pues generará un impacto en el espectador a través de la difusión de una nueva visión. Rabiger expone: "El documental para el realizador Grierson es un Tratamiento creativo sobre la realidad". (1987, p. 17).

En sus inicios, el documental estuvo limitado por las técnicas usadas y por el retraso tecnológico de la época. Las cámaras eran grandes y pesadas, los aparatos de sonido utilizados eran muy pesados y las técnicas para la sincronización de imagen y sonido en exteriores eran paupérrimas, haciendo que afectará en la calidad final de la película, generando que los realizadores se distancien del género documental, acercándolos hacia el cine de ficción. Para inicios del siglo 20, la revolución Rusa marcó un momento eminente en la historia del mundo, además para aquella época en la Rusia bélica, el ochenta por ciento de la población era analfabeta queriendo decir que para poder llegar a la gente era necesario utilizar los medios de comunicación, como la radio y el cine, siendo estos los más eficaces. Se generaron vanguardias en las distintas artes, como medio

natural para expresar las políticas revolucionarias de la época, esto hizo que también influya en el cine, dando paso a la creación del cine soviético, que produjo una revolución en las teorías y prácticas cinematográficas ya sentadas, donde ahora estas nuevas tenían como base el realismo de sus imágenes.

Esto se debió a que nuevos realizadores salían a la calle a grabar los primeros registros documentales en sus cámaras acerca de la revolución y de lo que sucedía en el día a día. Luego se emplearían nuevas técnicas en el montaje, lo que generó una nueva forma de hacer cine, que fue finalmente la base para el futuro de muchos realizadores. Dziga Vertov, creador del grupo *Kino eye*, movimiento que rechazaba al cine convencional desde la creación de un guión hasta la contratación de actores profesionales, el rodaje en estudios hasta los decorados. Este movimiento buscaba darle valor a la vida real, captando fragmentos de la vida de una forma natural, para hacer lo que ellos consideraban un cine verdadero. La trayectoria de este realizador se entrelaza con la revolución soviética y su finalidad era crear un cambio en la consciencia revolucionaria de la época, vinculándola con la imagen cinematográfica. En Perú, el documental llegó a finales del siglo 19 con el cinematógrafo que exportaba películas desde Francia y a la que solamente la aristocracia podía tener acceso.

Las imágenes proyectadas eran traídas de Europa, en donde se mostraba acerca de las corridas de toros desde España o documentos bélicos sobre las guerras.

Para 1911 se empezaron a realizar imágenes propias, se filma la primera película peruana documental titulada *Los Centauros peruanos*, dos años más tarde se realizaría la primera película de ficción llamada *Negocio al agua*. Durante muchos años, fue difícil promover el cine en el país, ya que se disponía de poco presupuesto para la realización de películas propias y se carecía de la tecnología apropiada para la exhibición, además solo un sector privilegiado podía hacer uso del cine como entretenimiento, ya que al inicio solo la capital contaba con salas de cine y muchos lugares apartados de las grandes ciudades, eran de difícil acceso, lo que reducía el

número de espectadores. León manifiesta: “El Perú problemático quedaba ausente. Ni la historia, ni la cultura, ni mucho menos la sociedad peruana eran develadas por la cámara cinematográfica”. (2014, p.49).

A partir de ahí se crea una asociación sin fines de lucro, que buscaba fortalecer y promover el cine hacia los pueblos, para que sus habitantes puedan conocer y aprender, a través de la observación, otras realidades y al mismo tiempo desarrollar su formación cultural. Posteriormente, se realizaron escasas producciones, cuyos temas se centraban en lo que reflejaba a la sociedad de la época. Generalmente enfrentaban la vida urbana contra la rural. También llegaba el cine del extranjero, pero el público peruano prefería las películas estadounidenses, en particular las de Charles Chaplin, cuyo éxito fue rotundo.

1.2.2 Primeros representantes

Como pionero representante de este género, se encuentra el estadounidense Robert Flaherty, quien filmó el primer documental de la historia del cine llamado *Nanook el esquimal*. Flaherty comenzó el rodaje en 1915, tras convivir con una familia de esquimales en Canadá. Debido a las limitaciones tecnológicas de la época, como por ejemplo la cámara, el lugar y el clima, Flaherty tuvo que modificar un poco el realismo y pedir a sus participantes que realizaran tareas cotidianas de tal manera para que el rodaje no se complique, convirtiéndose casi en actores. La relación que tuvo con la familia fue muy buena, lo que logró que se consiguiera resultados muy naturales y convincentes a pesar de que esa manera especial de actuar terminara siendo como un relato de ficción. (Besteiro y Rivaya, 2008).

Esta metodología, contradijo al *Kino eye* de Vertov de la época. Dziga Vertov, cineasta y creador del grupo kino eye, desarrolló una nueva teoría del cine, el cine – ojo.

Para él, la cámara debía capturar la realidad de la forma más real posible, es decir; sin recrear decorados, guiones, personajes. Su obra más destacada fue la película *El hombre de la cámara*, en donde la vida gira en torno a la ciudad de San Petersburgo, y se

empeña en mostrar a un trabajador dentro de su cotidianidad, basándose en su teoría, logrando gran dinamismo entre la imagen y el montaje. Otro gran documentalista fue John Grierson, cineasta de origen escocés fue también uno de los pioneros del documental. Tras observar *Moana* de Flaherty, creó y dio nombre al término de documental en 1926. Sus documentales ayudaron a promover nuevas imágenes sobre las clases trabajadoras, otorgando importancia a la labor para el desarrollo industrial en Inglaterra en conjunto con la escuela británica de Brighton.

Su película más representativa fue *Drifters*, que cuenta la historia de la vida de uno grupo de pescadores de sardinas y su rutina de trabajo diario, en Inglaterra.

Luis Buñuel, cineasta de origen Español, también es otro representante de suma importancia que generó una nueva visión dentro del documental. Alejándose del surrealismo que lo caracteriza en sus películas, Buñuel da un giro al acercarse a propuestas más sociales y al comunismo. Sus documentales hacen estudio de la antropología humana y el más representativo es *Las Hurdes, tierra sin pan*. También *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, entre otros.

Por último el realizador Joris Ivens, precursor del género documental originario de Holanda. Estuvo influenciado por Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin y Sergei Eisenstein, dentro de su escuela, se basó en el documental de comportamiento político - social. Sus documentales muchas veces hacían denuncia a la miseria, al salvajismo y la explotación proletaria, su cortometraje de mayor impresión fue *Lluvia*.

El cine directo, fue una escuela cinematográfica que promovía la realización documental a través de la observación, en donde se trataba de captar con naturalidad lo que el cineasta deseaba. Se esclarece que desde sus inicios, la cinematografía ha buscado reflejar una realidad. Nichols afirma: "El cine directo había sido posible por obra de los avances registrados en los equipos que facilitaban la toma móvil en los lugares y la sincronización del sonido. Los equipos ayudaron a los documentalistas a abrir nuevos mundos". (2004, p. 217).

Esta escuela fue posible desarrollar con la llegada de los avances tecnológicos, es decir las cámaras livianas, el sonido sincrónico, invitando a los realizadores de la época a una libertad más amplia para la creación de piezas audiovisuales.

El documental es un medio de comunicación que para el periodo de entreguerras, servía como tipo de prensa para dar a conocer lo que sucedía en la actualidad de aquel momento. A diferencia de la ficción, este género ayuda a una reflexión directa, a la toma de consciencia. Para el periodo de postguerra en 1960, se crearon grandes escuelas sobre el cine documental, que evolucionaron posteriormente con los años.

Uno de sus infaltables representantes es el antropólogo francés, Jean Rouch, creador del *cinema verite* y autor del término del cine etnográfico. Este tipo de cine es elaborado por cineastas y sociólogos y trata de documentar imágenes antropológicas, conocidas con el término de antropología visual. La creación del *cinema verite* se le atribuye a Jean Rouch, quien tras estudiar etnográficamente a una comunidad africana, concluyó en que luego de documentar una determinada forma de vida se logra construir una relación directa con el entorno. La técnica que emplea el *cinema verite* es la estimulación de una acción para ser documentada; es decir que el realizador provoca la situación para que se desarrolle frente a la cámara. A diferencia del cine directo, donde se espera a que una determinada situación se dé naturalmente y así generar una crisis para poder entrar en acción. Además el realizador tiene una función de modo invisible en todo momento, quiere pasar desapercibido para que los personajes actúen espontáneamente.

Rouch sostiene que la presencia de la cámara hacía que la gente obrara de manera más fiel a su propia naturaleza de lo que obraría sin la cámara...reconocía el impacto que la cámara tenía pero en lugar de considerarla un factor negativo la estimaba como un agente catalizador valioso, como un agente revelador de la verdad interior. (Barnouw, 1996, p. 221).

Por ende, una de las características fundamentales para este género es la relación cámara – participante, el realizador busca hechos y los cuenta con facilidad. Para la realización de este tipo de documentales, se han de utilizar cámaras ultraligeras y aparatos de sonido sincrónico, para facilitar el rodaje.

Otro representante de la época es el inglés Richard Leacock, quien desarrolló un nuevo estilo de filmación basándose en la metodología de Rouch, utilizando cámaras ligeras y máquinas de sonido sincrónico además de hacer cine directo. Él apostaba en documentar a través de la observación replicando aspectos propios de la vida, gracias a la percepción de lo que se ha visto y escuchado.

En Inglaterra, la escuela de Brighton creó una nueva forma de hacer películas, en donde al mismo tiempo se caracterizaba por la realización de películas al estilo de los hermanos Lumiere, que consistía en dejar la cámara en un lugar fijo para luego comenzar a actuar. Su particularidad se encontraba en la fluidez y el manejo de la cámara, que filmaba desde distintos ángulos aportando varios puntos de vista, otorgando expresividad al cine y en donde los actores contaban con total libertad de movimiento. En conjunto, se lograba capturar imágenes que contribuían a la formación de un nuevo lenguaje en el cine.

1.3 Los cuatro modos de representación según Bill Nichols

Existen cuatro modalidades de representación que fueron creadas por el cineasta Bill Nichols como modelo de organización en torno a la estructura de un documental, esto se debe a las diferentes situaciones y acciones que el realizador enfrenta para la creación de un documental sobre la representación de su realidad y que puede ser relatado desde distintos enfoques. De esta manera es que surgen estrategias con el fin de establecer ciertas características comunes entre las diferentes creaciones, para situarlas dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Estos son: la modalidad expositiva, de observación, de interacción y de reflexión.

La primera modalidad como refleja su nombre, trata de exponer haciendo uso de distintos recursos narrativos y enfatiza en la objetividad del relato, dirigiéndose al espectador a través de voces que exponen un discurso. Se apoya en utilizar entrevistas como recurso para respaldar los argumentos. El sonido predominante es asincrónico y las imágenes utilizadas como material de archivo sirven como ilustraciones en el relato. La narración en

el documental es de causa – efecto, es decir, el espectador estará esperando una solución durante un periodo temporal en busca de llegar hacia una conclusión. Esta modalidad, es la que se utiliza comúnmente en los noticieros. Como representantes de esta modalidad se pueden nombrar a Robert Flaherty y John Grierson.

La segunda modalidad que establece Nichols es la de observación, la cual surge de las nuevas tecnologías, de los equipos de grabación portátiles. En esta modalidad el realizador no interviene, cede el control de todos los sucesos que pasen frente a la cámara; es decir que toma una posición invisible. Asimismo es considerada como el cine directo, el documental se explica por sí mismo. Los avances tecnológicos de los aparatos como el sonido sincrónico y la facilidad del transporte, son unos de los factores que incluye esta modalidad. Una vez que la cámara se posiciona en algún lugar, todo lo que se observa y se escucha rara vez es recreado, por ende el espectador experimenta una sensación de estar viendo algo netamente real, tal como se vive.

Una clara ejemplificación de esta modalidad, es *Nanook el esquimal* de Flaherty. Esta película se centra en la vida del personaje principal junto a su familia, observándolos en su rutina diaria. También se le puede ejemplificar con el cine documental en sus inicios, la de los hermanos Lumiere.

La modalidad interactiva, es el tipo de documental en la que el realizador interactúa en el film. Se utilizan entrevistas y testimonios que conducen a la interpretación del punto de vista propuesto por el realizador. De esta manera, el realizador se aproxima a los personajes actuando como maestro, como participante o provocador dentro de los acontecimientos sociales generados en la película en relación con los personajes.

Un claro ejemplo de esta modalidad es Dziga Vertov en sus inicios, alrededor de los años de 1950, en el film *El hombre de la cámara*. Otro realizador también considerado interactivo es Jean Rouch.

Por último la cuarta modalidad como representación de la realidad, es la reflexiva.

En este caso el realizador sugiere dos modos de contar la historia. El primero, es lo que el propio relato plantea como una problemática social y el segundo vendría a ser como la problemática social aparece como función significativa del argumento. Este tipo de películas dirigen la atención del espectador hacia el proceso de elaboración del film, así como también a la problemática estudiada. Este tipo de documental dirige al espectador a un estado de conciencia en relación con el relato representado y sus expectativas son inesperadas, haciendo que ellos mismos construyan su propio relato a través de la reflexión. Nichols plantea la modalidad reflexiva, que abarca la idea de hacer más evidente la impresión de la realidad que se muestre, lleva al límite todos los recursos del documental para que la atención del espectador recaiga tanto en el recurso como el efecto que este produzca, hace hincapié en esta modalidad, ya que dice que lleva al espectador a un estado de conciencia identificada. (Nichols, 2004).

Un ejemplo de documental de modalidad reflexiva, es *Lejos de Vietnam* de Agnes Varda, Jean Luc Godard y Alain Resnais. Este tipo de documental incita al espectador a abrir la mente, generando nuevas miradas sobre el comportamiento de los seres humanos en distintas realidades que parecen estar ajenas, pero que en realidad son el espejo de la sociedad dentro de la tierra.

A modo de conclusión, se puede comprobar que el cine es un medio de comunicación de alcance masivo que se encuentra en constante evolución y cuya finalidad es transmitir un mensaje a la sociedad. En sus inicios, la intención era entretener al público espectador, luego abarcó distintas funciones. Dentro de los géneros que comprende al cine, se encuentra el documental. Este medio documenta y representa una realidad social, asimismo contiene distintos modos de representación. Los modos tradicionales son el expositivo, el de observación, de interacción y reflexión. Este tiene como recurso impactar en el espectador, invitándolo a la reflexión y a la toma de conciencia, siendo el propósito fundamental de la idea del PG.

Capítulo 2. El documental en América Latina

América Latina es una región que comparte muchas similitudes desde sus orígenes en la historia, ya sea con Los Incas en Sur América, Los Mayas en centro América, o Los Aztecas en Norte América, hasta la llegada de Cristóbal Colón y la colonización, que los llevó a un destino común. En el caso de América del sur, el virreinato tenía como sede central del imperio la región que hoy se conoce como La República de Perú, desde ahí mantuvo comunicación con toda el área. Seguidamente con el territorio en pugna por la independencia, esta región quedó dividida en países, logrando así que los destinos de cada uno de estos fueran por caminos dispares, pero es en la cultura, donde se reconocen como hermanos.

El capítulo a continuación se centrará en ampliar el conocimiento sobre la historia y evolución del documental en América Latina, se analizará a Ledo (2004), en *Del cine ojo a Dogma95*, y que dará el paso al siguiente subcapítulo donde se expondrá y hará un breve recorrido de los realizadores más destacados de la época. Una vez expuestos se hará un análisis por países en la región para comparar las corrientes de la época. Se estudiará al documental en sus inicios en Cuba, Brasil y Argentina y se tomaran los textos de Lusnich y Piedras (2009), en *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*, a Amar (1994), en *El nuevo cine brasileño (1954 – 1974)*; Sánchez (2010), en *Romper la tensión en el arco: movimiento cubano de cine documental* y a Marino (2004), en *Cine argentino y latinoamericano: Una mirada crítica*. Por último, se hará hincapié en el realizador argentino Prelorán (1987), *El cine etnobiográfico*, que llevará a la reflexión del siguiente capítulo en donde se estudiará y enfocará en el documental de tipo etnográfico.

2.1 Inicios

Los medios de comunicación son herramientas que se utilizan para generar un proceso de comunicación. Este proceso tiene como finalidad: informar, educar, entretener, comunicar un mensaje a la sociedad. Estos medios han evolucionado desde los inicios en

la humanidad, en donde al principio el hombre se comunicaba a través de sonidos y signos. Con la creación del papel y más adelante la imprenta, se desarrolla un medio trascendental en la historia de la humanidad, el periódico. Su finalidad es informar los acontecimientos más actuales y sobresalientes de cada ciudad. Asimismo, los avances tecnológicos propiciaron el nacimiento del cine, la radio, televisión, internet progresivamente y el auge de la informática como sistema de telecomunicación, relegó a los soportes tradicionales como el papel a segundo plano.

Los cambios en los medios masivos tradicionales de prensa y emisión, obedecen directamente a los avances tecnológicos en las formas de distribución y manejo electrónicos de la información, pero también reflejan transformaciones sociales y económicas más esenciales y duraderas". (Mc Quail, 1998, p.25).

Por este motivo es que una de las funciones de mayor relevancia en los medios masivos, es generar el cambio social. Asimismo, estos medios se ven reflejados en la cultura y el arte. Grandes exponentes de la literatura latinoamericana como el colombiano Gabriel García Márquez o el peruano Mario Vargas Llosa, han visto representadas muchas de sus obras a través de un medio de comunicación masivo, como por ejemplo el cine. El cine de los hermanos Lumiere, llegó a América Latina con rapidez, para 1896 se empezaban a realizar las primeras proyecciones en México, Brasil, Argentina y Cuba; un año más tarde llegó a Perú, Colombia y Venezuela.

Los inicios del cine en Perú, fueron muy similares al resto de América Latina. Al principio se exponían las primeras imágenes en movimiento a través del cinematógrafo de los hermanos Lumiere traídas desde Francia, luego se convirtió en un espectáculo concurrido, lo que abrió las puertas para un mayor desarrollo en la industria. La primera película de ficción proyectada en Perú fue en 1913 y se llamó *Negocio al agua*. Por otro lado el contenido de las primeras filmaciones que llegaron al país eran imágenes en su mayoría de contenido bélico, estas imágenes mostraban lo que ocurría en la actualidad mundial de aquél entonces, el periodo de guerras. Otras filmaciones traídas de España por ejemplo tenían como tema principal las corridas de toros y así las

imágenes estaban encargadas de retratar a la sociedad en su cotidianidad, que era una forma de dar a conocer lo que sucedía en aquella época.

En los años posteriores, se crearon películas relacionadas al terrorismo, la pobreza, la discriminación, problemáticas sociales en general. Con los avances y derrumbes de algunas barreras, este medio llamado cine ayudó a representar e integrar a la sociedad y se formó como parte de la propia cultura del país, en conjunto a sus costumbres y a la vida cotidiana de sus habitantes.

Luego de una fuerte crisis económica en Perú de 1980, se formó una nueva generación de cineastas en el país, que marcaría un hito importante en la historia del cine peruano. Uno de los representantes más destacados de la época es el realizador Francisco José Lombardi, quien además utilizó al arte de la literatura como material para la creación de sus películas. Su película de mayor éxito titulada *La ciudad y los perros*, fue la adaptación de la novela del escritor peruano, ganador del premio nobel, Mario Vargas Llosa.

El documental latinoamericano empezó sin diferir del resto del mundo, con imágenes en movimiento, con temas de la realidad proyectadas en salones. Marino sostiene: “Comprender el fenómeno cinematográfico latinoamericano, significa entender también los diferentes sucesos sociales, políticos y culturales de la región”. (2004, p.61).

Luego del periodo de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica europea reduce la producción, lo que llevó a la falta de exhibición de películas en el sur del nuevo continente. El cine de Hollywood aprovecha para tomar posición e invadir las salas de cine en el continente latinoamericano.

En 1950, se proclama la necesidad de hacer un nuevo cine, uno que indague dentro de sus propias raíces y cambie la realidad social en la región. Cineastas de Brasil como Nelsson Pereira, Julio Garcia Espinosa en Cuba y Fernando Birri en Argentina, fueron los que promovieron el cambio en la industria. Además estos grupos se extendieron bajo distintos nombres como El Nuevo cine brasileño en Brasil, El Cine Posrevolucionario en Cuba, y El Tercer Cine en Argentina.

Dentro de este periodo se desarrolla un cine con ciertas características, tales como películas realizables con bajos recursos y que reflejen la realidad social del país desde una mirada objetiva. Además inducir al espectador a la toma de conciencia por medio de la reflexión. Flores sostiene: “El Tercer cine parte del reconocimiento de este arte como el medio más poderoso para comunicar la realidad y establecerse como documento vivo”. (2009, p.77).

Este nuevo cine en la región era una nueva forma de expresión y se desarrolla en base a la representación que mostraba cada país objetivamente, buscando una transformación que además desentone con el cine comercial representado por Hollywood. Para 1960, se crea una fuerte red en cuanto a la exhibición de la cinematografía, esta red incluye a los cines clubs, la generación de nuevas escuelas, textos teóricos acerca de los realizadores, festivales como los reconocidos de Viña del Mar en Chile o el de La Habana en Cuba. Por este motivo es que se constata que el nuevo cine latinoamericano, unió a esta generación de realizadores para promover y propagar nuevas formas para hacer películas en la región, encontrando también nuevos canales de distribución y ampliando los medios para la exhibición.

2.2 Realizadores

Uno de los primeros realizadores en la región del cine documental cubano fue Julio García Espinosa, quien toma como fuente inspiración a la vanguardia del cine neorrealista italiano. El documental en Cuba, surge con fuerza a partir de la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (*ICAIC*). La creación del ICAIC marca un hito en la historia ya que a partir de ahí se genera el nuevo cine latinoamericano, uno de preocupación social y se comienza a revelar la auténtica cultura e identidad nacional. Otro representante cubano de la época fue Santiago Álvarez, fundador del cineclub Nuestro tiempo en 1950. Álvarez tenía como objetivo llegar a un espectador común, mostrarle un cine más humano y sin prejuicios ideológicos.

Una de sus obras más representantes es el cortometraje *Now*, cuyo tema principal se basa en la discriminación racial. Álvarez era reconocido por su gran capacidad de crear piezas documentales en donde el mensaje central era directo, lograba transmitir la idea claramente y generar una fuerte sensibilidad en el espectador. Una vez terminado el rodaje, Álvarez creaba una película desde una sala de montaje, obteniendo como resultado un documental estructurado, similar al del cine soviético. Ledo declara: “La primera experiencia, como la de la URSS de Dziga Vertov, será la de la Cuba de Santiago Álvarez”. (2004, p.123).

En el caso de Argentina, varios fueron los realizadores representantes de la época. El santafesino Fernando Birri, fue uno de ellos. Luego de haber estudiado en Italia regresó a la Argentina para plasmar sus conocimientos sobre el neorrealismo de la época. Fundó la escuela de cine de Santa fe y se le conoce como el padre del llamado Nuevo cine latinoamericano, además es el realizador del primer documental socio político del país llamado *Tire dié*. Durante la misma época, surge otro documentalista importante en la Argentina, Jorge Prelorán quien desarrolla un cine documental de tipo etnográfico; que documenta culturas. Sus documentales funcionan como testimonios para el mundo ya que sus historias y personajes son pertenecientes a zonas marginales, en donde se tiene poco acceso e intenta de esta manera terminar con la marginación y exclusión social. Prelorán quería expresar en sus documentales al ser humano como tal, sin importar cuál sea su cultura o su poder de adquisición, el personaje sigue siendo un ser humano como el resto del mundo, y a partir de ahí generar el cambio para abatir al racismo y la discriminación social. Este modelo de hacer cine se caracteriza por incitar al espectador a la toma de conciencia, en donde se representa un tipo de ideología en beneficio a un cine diferente al comercial de Hollywood y del cine europeo, un cine que tiene más una función social, más realista sobre la cultura propia del continente.

Posteriormente surge en Argentina la formación del grupo Cine liberación, fundado por los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino.

Consistía en una propuesta del uso de nuevas herramientas artísticas documentales, comprometiéndose con conflictos políticos y militantes; es decir era una propuesta política a desarrollar vinculado al movimiento representativo de la época, en este caso el movimiento político Peronista. Su primera película representativa fue *La hora de los hornos*. Película que refleja las tensiones políticas y sociales vividas en el país.

Mientras este movimiento se origina con el peronismo en la Argentina, en otros países de América del Sur, se crean nuevos movimientos bajo diferentes nombres que formarían parte de este grupo del Nuevo Cine Latinoamericano, dando como resultado nuevos lenguajes e iniciativa para el campo del cine en la región. Estos movimientos son: El Grupo *Ukamau* en Bolivia, en Uruguay con la Cinemateca del Tercer Mundo, en Chile con cineastas vinculados al proceso de la Unidad Popular; asimismo en Brasil se estaba formando una nueva corriente inspirada en el neorrealismo italiano, el *Cinema Novo* que buscaba hacer un nuevo cine que reflejara la realidad social del país y que al mismo tiempo incorpore la simpleza de poder salir a la calle con una idea, cámara en mano, pero sin un guión ni tener nada preparado. Paralelamente en Bolivia, Jorge Sanjinés es quien asume un papel más comprometido con su carrera, ha de buscar ese lenguaje propio en el marco de una estética que tiene que ver con la cultura andina y cuyo propósito era el de reflejar la esencia del pueblo boliviano.

2.3 Análisis de tendencias en la región en 1960

A pesar de ritmos diversos según los países y los rasgos políticos y estéticos que ensaya cada movimiento, todos y cada uno definen entre sí una época que también por dos décadas renovó, desde otra realidad bien diferente a la de entreguerras. (Ledo, 2004, p. 97).

En los años de postguerra en Europa, se crean grandes movimientos cinematográficos como formas de expresión, con una idea de liberación tras la expansión del capitalismo proveniente del desarrollo de la Industria Cultural y oponiéndose al cine hollywoodense. Conscientes de las desigualdades económicas y sociales de la época optaron por el

desarrollo de nuevos lenguajes en la cinematografía bajo nuevos recursos. Estos nuevos movimientos que surgen fueron el neorrealismo italiano, el *cinema verite*, la *nouvelle vague*, la escuela documental inglesa.

El neorrealismo italiano, proponía un cine nacional – popular, que reflejaba lo que acontecía en la Italia de posguerra, utilizando nuevos recursos como el plano secuencia, asimismo los personajes de sus historias no serían representados por actores profesionales y se utilizarían los mínimos gastos en cuanto a la escenografía.

Los primeros representantes de la región, trajeron estas técnicas desde Europa, como fue el caso del argentino Fernando Birri y el neorrealismo italiano. La historia fue similar, se quería proponer un cine que retratara la actualidad de cada país y al mismo tiempo sirviera como un medio de comunicación, un medio de expresión. Marino manifiesta: “Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial encontraron una Latinoamérica en búsqueda de sus propias raíces”. (2004, p.62).

América Latina, tiene como base una cultura valiosa tanto en historia como en costumbres y tradiciones. Comprende desde México hasta Argentina y comparten culturas ancestrales, que en la actualidad aún prevalecen.

Países como México, Guatemala y Perú, sedes centarles en donde se establecieron estos antiguos imperios poseen aún una mayor cantidad de comunidades a lo largo de sus tierras. Esta herencia cultural rica en tradiciones y costumbres, fue la inspiración para muchos cineastas de la región, quienes con tan solo explorar su alrededor vieron que podían además de encontrar fascinantes historias, difundirlas a través de los medios de comunicación, cumpliendo con la función esencial de informar, difundir y transmitir un mensaje. Documentalistas etnográficos como Jorge Prelorán y Jorge Sanjinés, obtuvieron gran resultado en sus trabajos al indagar y explorar comunidades étnicas para la realización de proyectos audiovisuales. Haya sido por alguna causa específica como el de la película de Sanjinés titulada *Yawar Mallku*, donde se narra la historia de un grupo de doctores estadounidenses que llegan a la sierra boliviana y deciden esterilizar a las

mujeres nativas del pueblo sin autorización, reflejando el trato hacia estas mujeres como seres inferiores, sin poder de decisión de su propia vida.

Si bien la película es ficción, tiene como base historias de casos reales donde se observa a personas que viven en el primer mundo, con un grado de desarrollo económico, pero culturalmente diferentes a la de estas comunidades en países de América Latina. Por esta razón, son observadas como seres exóticos, inferiores y sin llegar a entender su ideología, tradiciones, costumbres y lengua que los caracteriza y difiere. Ledo expone: “La identidad entre cine y nación como dialéctica creativa, como búsqueda de su propia tradición expresiva, como programa de cine concreto y como declaración de amor entre el binomio cámara – realidad, pueblo y autor”. (2004, p.120).

El mundo es un lugar lleno de historias, cuenta con una infinidad de sucesos por descubrir y experimentar y se encuentra en constante evolución debido a que sus habitantes siempre están en una búsqueda, apostando por el cambio y la innovación y que genere algún tipo de interés especial dentro de su concepción habitual. En lo que refiere a la industria cinematográfica, lo importante es poder hacer un uso relevante de los medios y obtener el mayor alcance, además de provocar la reflexión que dirija un cambio en la sociedad, asimismo apostar por la creación y experimentación de nuevas herramientas para la realización de películas documentales.

En la década de los años de 1960, varios procesos culturales, sociales y políticos ocurrían a lo largo de la región, como bien se ha descrito en anterioridad. Cada país afrontaba diferentes situaciones, más los unía la búsqueda de una liberación, una revolución. Los cineastas proponían analizar e investigar la situación que se vivía y desde el medio audiovisual llevarlo a la pantalla, de esta manera ayudar a conocer, expresar, hacer sentir la diversidad cultural, política y democrática de la época.

2.3.1 Cuba

En 1959 luego de la revolución cubana que destronaría al militar y ex presidente Fulgencio Batista, se fundaría el ICAIC. A raíz de su fundación nace en Cuba una generación de cineastas en busca de un cine revolucionario. Gran parte de esta generación de jóvenes eran inspirados e influenciados por el neorrealismo italiano.

Este nuevo modelo buscaba su propia forma de expresar y mostrar la realidad del país. Sánchez sostiene: “Este nuevo cine en la sociedad, era un cine que buscaba el cambio y en el que los pobres también se pudieran ver como seres humanos”. (2010, p. 36).

En los primeros años de la década del sesenta, todos los camarógrafos del ICAIC salían del noticiero y es ahí donde varias figuras representativas del cine cubano empezarían a aprender y a desarrollar habilidades cinematográficas. Una de las figuras que trabajaba para el noticiero fue Santiago Álvarez, quien además fue el director y quien tenía una visión particular de representar una verdad social y política para el pueblo cubano.

Su modelo de realización documental cubano, fusionaba distintos recursos como los testimonios, el reportaje, la puesta en escena documental, así como también tomaba particularidades de los movimientos cinematográficos como el neorrealismo italiano y el *free cinema* británico. Todos juntos formaban parte de su inspiración para la creación de nuevas piezas audiovisuales. Además, sin haber cursado estudios cinematográficos y a penas llevar algún tiempo en la realización de sus noticieros y documentales, el expandía su sensibilidad por el arte al crear sus películas. Entre sus documentales más destacados se encuentran *Now* y *Hanoi, Martes 13*, que recibiría grandes críticas.

2.2.2 Brasil

El movimiento del nuevo cine que buscaba desarrollarse en Brasil fue el *Cinema Novo* o Nuevo cine brasileño en español. Fue un cine de exploración en contra del comercial, donde el autor se compromete a retratar la realidad de la sociedad. Como en otros países de América latina, es un cine de jóvenes rebeldes, en donde prima la inspiración del

director y la libertad. Amar define: "El Cinema Novo aparece en un subcontinente que tiene por denominador común la subnutrición. Presente a todos los niveles, desde el biológico hasta el cultural, pasando por el económico, social, político y cinematógrafo". (2004, p.20).

La primera película que abre paso a este nuevo cine en Brasil fue *Rio, 40 graus* del realizador Nelson Pereira Dos Santos, inaugurando la escuela neorrealista brasileña y en donde se refleja a través del film la realidad de una nación, la realidad del pueblo brasileño. Esta corriente nació en Rio de Janeiro y en sus inicios tomó algunas características del neorrealismo italiano. Se realizaban films con historias y personajes de los sectores más marginados del país, las favelas. Asimismo era un cine económico, ya que no era necesario contar con un estudio, simplemente bastaba tener una idea, querer contarla y salir a filmarla.

Este nuevo cine fue evolucionando y obtuvo formas nuevas similares a la de la corriente del cine francés *Nouvelle Vague*. Estos aportes se pueden ver en el montaje de las películas, en los movimientos de cámara, además el aporte subjetivo de los autores le daba mayor valoración como un cine de autor.

La corriente del *Cinema Novo*, empezó como inspiración del neorrealismo italiano, luego se le sumó la teoría del cine de autor francés, sin embargo como característica propia cada realizador guardaba un propio estilo. Esta generación de jóvenes de Brasil tenían un fuerte anhelo de crear un lenguaje cinematográfico capaz de reflejar los problemas sociales y políticos que ocurrirían en el país, de la mano de un cine de escasos recursos. En cualquier lugar en el que el cineasta se levante contra el comercialismo, la explotación, la pornografía y la tiranía de la técnica, se está fundando el espíritu vivo del Cinema Novo, para filmar la verdad y para oponerse a la hipocresía y a la opresión. (Ledo, 2004).

Otro representante de este grupo es el cineasta Glauber Rocha, quien con su primera película *Barravento*, encontró una forma de criticar al sistema. Para él, el nuevo cine

brasileño radicaba en mostrar la pobreza, el hambre como esencia de la sociedad y era una forma para poder expresarse e identificar el nuevo cine con las carencias del pueblo brasileño castigado por el gobierno, por los productores y por los espectadores.

2.2.3 Argentina

A fines de la década del 1950, Julio García Espinosa en Cuba, Nelsson Pereira dos Santos en Brasil y Fernando Birri en Argentina decretan una nueva forma de hacer cine comprometido con la sociedad, como medio de expresión y oposición contra el neocolonialismo. En Argentina el cine fue evolucionando desde sus inicios, para 1930 tuvo un crecimiento importante gracias a la llegada del cine sonoro.

Más adelante diferentes acontecimientos sociales y políticos, como la revolución de 1955 que derrota al presidente Perón, genera una fuerte caída en la producción de la cinematografía nacional. Para 1957, tras el empuje de varios cineastas reconocidos, se crea el Instituto Nacional de Cinematografía y es ahí que se facilita la importación de películas como también una mayor libertad de expresión para la creación de películas de jóvenes realizadores, logrando un incremento en la producción como exhibición del cine nuevamente en el país.

En el año 1960, se consolida en Argentina el Grupo Cine Liberación como parte del movimiento del Tercer Cine. Sus fundadores fueron Octavio Getino y Fernando Solanas y su documental más representativo fue *La hora de los hornos*. Ledo declara: "Su propuesta habla del camino hacia el tercer cine, diferente del cine comercial y del cine de autor europeo, un cine que no se sienta universal, sino completamente atravesado por su función política nacional – popular". (Ledo, 2004, p.125).

Para 1970 se crea también dentro del movimiento del Tercer Cine, el Grupo Cine de la Base por el argentino Raymundo Gleyzer con el film *Los traidores*. Gleyzer desaparecería en la época de la dictadura militar.

Este movimiento propone un cine fuertemente comprometido con los conflictos sociales y políticos. Este modo de documentar además asimila recursos de dos tendencias ya establecidas, por un lado el *Direct Cinema* de Estados Unidos y por el otro el *Cinema Verite* de Francia. En cuanto a diferencias se sostiene que el *Direct Cinema* o cine directo, promovía al cine de observación, un cine que lo acerca a una realidad.

En esta tendencia el realizador espera a que se genere alguna situación y utiliza la cámara como el testigo de dicho acontecimiento con el objetivo de filmar de una forma natural y fluidez, sin intervenir; es decir que el documentalista tenía un rol invisible.

Por el contrario, en el *Cinema Verité* el realizador estaba autorizado a provocar algún acontecimiento, fomentando a la interacción entre los personajes y el documentalista.

Lo que caracteriza a ambas tendencias es que proponen una forma de impulsar la experimentación y de acercar al realizador a una realidad que lo rodea. (Ledo, 2004).

Se puede concluir que el cine en América Latina, tuvo mayor fuerza a partir de la década del 60, periodo de posguerra en que diferentes países de la región iban en busca de un nuevo cine, un cine propio que reflejara la situación de cada país como un medio de expresión con el fin de generar consciencia y al mismo tiempo promover el arte.

Este nuevo cine, como se observa en el capítulo previamente desarrollado, se crea bajo diferentes nombres en cada país. El Cinema Novo en Brasil, El cine revolucionario en Cuba, y El Tercer Cine en Argentina conformado por el Nuevo Cine Latinoamericano de Birri, El grupo Cine liberación de Solanas y Getino y el Cine de la Base de Raymundo Gleyzer. Este nuevo cine en la región se mantenía unido bajo un mismo propósito, el de la revolución, de liberación, de un Tercer Cine, del tercer mundo. Asimismo se fundó como parte de un movimiento regional más vasto, el Nuevo Cine Latinoamericano.

El documental fue ocupando un lugar más importante en las cinematografías, convirtiéndose en una herramienta para la concientización ideológica y las luchas activas por la liberación en ciertos países de la región, en consonancia con el accionar de diversas organizaciones políticas y militantes de la izquierda marxista. (Piedras, 2014, p.26).

La elección del estudio acerca del cine documental en países como Brasil, Cuba y Argentina, se debe a que en aquella época fueron los que tuvieron mayor industrialización. Además, tiene como finalidad dar a conocer la motivación que incitó a sus respectivos representantes por promover un Tercer cine que se diferencia del primero, el cine comercial representado por Hollywood o del primer mundo y del segundo, un cine de autor de tendencias europeas, oponiéndose a la intención principal de este cine de la revolución que apostaba por el cambio en la región.

Capítulo 3. El documental etnográfico

En el capítulo a continuación, se analizará al documental de tipo etnográfico. Por un lado se hará una reseña geográfica de América Latina como continente y de sus raíces indígenas, para poder generar un sentido de ubicación sobre la comunidad de Los uros, que es la comunidad étnica elegida para la creación de la carpeta de pre producción de un documental de tipo etnográfico. Además se definirá el término etnografía y su relación con el estudio de la antropología, aludiendo al representante de la etnografía Bronislaw Malinowski y al polaco Poliakov, autor del texto *The history of anti – semitism from Mohamed to the marranos*. Asimismo se citará a Reynoso (2003), en la compilación del libro titulado: *El surgimiento de la antropología postmoderna*. Luego se procederá a estudiar al cine documental de tipo etnográfico desde sus inicios, seguido por los representantes y finalmente se centrará en un análisis sobre la metodología del realizador argentino Preloran (1987), en *El cine documental etnobiográfico* compilado por Rossi, J. En último término, se mencionarán alguna de las características más importantes que un realizador debe tener en cuenta a la hora de producir un documental etnográfico, estas características son la ética y los enfoques. Se citará a Rabiger (1987), en *Dirección de documentales*, a Piedras (2014), en *El cine documental en primera persona*, y a Colombres (1985), en *Cine, antropología y colonialismo*.

3.1 Definición de etnografía

La etnografía es un método de estudio utilizado para la descripción de un grupo étnico específico, tanto en sus tradiciones como en sus creencias, es que se observa esa diferencia cultural que los distingue de otros grupos. Una etnia, es una comunidad humana que tiene como afinidad distintos factores culturales, como la lengua, las creencias religiosas y la historia o ascendencia, que proviene además cargada de costumbres y tradiciones. Esta comunidad ocupa un mismo territorio y comparten los mismos objetivos asociados a una herencia cultural. (Guber, 2001).

Esta ascendencia se asocia a la toma de conciencia por parte del grupo étnico que se tiene sobre su propia identidad, basada en su origen.

Para realizar el método de estudio etnográfico, se requiere hacer un trabajo de campo y de investigación, que inicia con la observación del antropólogo durante un periodo de tiempo en el que se estará en contacto directo con el grupo étnico, para así poder interpretar su lenguaje y comprender la forma de actuar del grupo. Además de la observación, es importante la escritura como parte del registro de la información, esta escritura servirá como una traducción de la experiencia vivida para su estudio posterior. Este estudio se realiza a través de diarios, notas de campo, imágenes fotográficas.

Cultura o civilización, tomadas en su sentido etnológico más extenso, es todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y las otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad. (Gootenberg, 1995, p.53).

La etnografía tiene un interés por el comportamiento de las personas, su interacción y tiene como objetivo explorar las creencias, valores y motivaciones del grupo estudiado. Este método requiere de una permanencia del etnógrafo en el territorio donde se va a investigar, ya que primero necesita conseguir la aceptación y la confianza de los pobladores. El análisis se basa en la experiencia y en la exploración a través de la observación en primera instancia para así poder obtener información y formularse hipótesis y teorías en donde se expliquen y entiendan la visión que tiene el grupo étnico hacia el mundo sin caer en los prejuicios y la discriminación. Es un modo de interpretar una cultura, de mostrar como la vida de una pequeña comunidad tiene cierto sentido desde lo exótico del otro, el investigador.

Para realizar una investigación se debe tener en cuenta dos puntos de vista diferentes, por un lado, se encuentra el punto de vista interno que es el de los miembros del grupo étnico y por el otro, el externo que viene a ser la interpretación del investigador. Para diferenciar ambas miradas tanto investigador como el sujeto investigado, en la etnografía se les suele llamar *Etic* al de afuera; y al nativo de la comunidad se le dice

Emic y para referirse al territorio en donde se desarrolla el estudio, se usa el término *In situ*. Asimismo para realizar una práctica etnográfica es necesario que el espacio y tiempo compartido durante el estudio sea el mismo. En cuanto a lo que espacio se refiere, es a la descripción de la localidad, su entorno físico y en cuanto a tiempo se refiere es a la hora y día en que se llevó a cabo la investigación.

El origen de la etnografía data del siglo 19 y proviene de las ramas de estudio de la antropología y la sociología. Las primeras prácticas de la etnografía se dieron en Gran Bretaña y Estados Unidos. Su origen se debió a un nuevo enfoque en sus métodos de investigación, lo que generó una corriente antropológica conocida como el funcionalismo estructural. Esta corriente incorpora conceptos descriptivos de la estructura social de pueblos y en dicha estructura se encuentran cuatro subsistemas: el social, el biológico, el cultural y el de la personalidad. (Vieti, 2001).

Quien estableció esta disciplina académica fue el sociólogo Francés Emile Durkheim considerándose padre de esta ciencia junto a Max Weber y Karl Marx. Este nuevo enfoque en el método de la investigación social, comenzó a desarrollarse luego en Gran Bretaña con los primeros trabajos etnográficos del antropólogo Alfred Reginald, influenciado por el Francés Durkheim, quien se enfocó principalmente en el estudio de sociedades primitivas, utilizando el funcionalismo estructural para tener un método más científico en sus estudios etnográficos.

Otro representante de gran importancia en la etnografía es Bronislaw Malinowski, antropólogo social de origen polaco, quien además dio una importante colaboración a la antropología gracias a sus prácticas basándose en la observación y en el trabajo de campo. Este trabajo de campo consistía en la observación y en la participación del investigador, quien para obtener mejores resultados debía de planificar detalladamente su trabajo, recolectando datos, tomando apuntes; es decir, participando activamente en la observación.

La primera división del ser humano en sub especies se dio en 1738 por Carlos Linneo, quien encontró cuatro diferencias dentro de la especie humana, estas fueron la blanca, la india americana, la asiática y la negra. Además se apoyó en la ubicación geográfica de la especie. Ejemplificando atribuyó a la raza blanca a Europa y se apoyó de características sociales influenciadas por la historia. (Hammersley, 2004).

Para 1775, se distinguieron cinco razas establecidas por el alemán, padre de la antropología física, Johann Blumenbach. Estas fueron la blanca o caucásica, la amarilla o mongólica, la negra o etíope, la roja o americana y la parda o malaya. Mediante fueron apareciendo las primeras clasificaciones, también los primeros dilemas, como si el color de la piel era un criterio apropiado para la división pues en una misma familia es posible encontrar diferencias de color de piel entre sus integrantes. De esta manera, es necesario reconocer que las diferencias físicas existen entre las especies humanas, pero no son estrictamente biológicas, también son sociopolíticas e ideológicas y por esta razón es que está unido a lo étnico, influenciado por la descendencia y la historia de su especie sin dejar de ser biológico.

Muchas veces la palabra etnia o raza es atribuida a un mismo significado, el cual es completamente equivocado, ya que en una etnia influyen factores culturales como la lengua, las tradiciones y las creencias religiosas, mientras que el término raza es más una definición para clasificar al hombre en sub especies, de acuerdo a factores biológicos y factores genéticos de acuerdo a su ascendencia, en donde se señalan características morfológicas como el color de piel, los rasgos faciales, corporales y la contextura. (Linton, 1942).

Por esta razón, es trascendental al clasificar a un grupo étnico, tener en cuenta los factores etnográficos que incluye a los factores culturales y a los genéticos.

3.1.1 Factores etnográficos

Para poder clasificar a una comunidad étnica, es de gran importancia analizar los dos tipos de factores previamente mencionados.

Por un lado, se encuentran los factores genéticos que son los elementos que cada ser humano adquiere a través de su descendencia. La genética forma parte de la biología, ciencia que estudia las leyes de la herencia y todo lo relativo a ella. Es importante al momento de clasificar a un grupo étnico desde sus factores genéticos, tener en cuenta la ascendencia de la comunidad con sus variaciones fenotípicas y genotípicas.

Las variaciones fenotípicas se refieren al conjunto de características físicas que posee un individuo y es visible, tales como el color de piel, de pelo, de ojos, la estatura, etc. Por el otro lado, las variaciones genotípicas refieren al conjunto de genes causantes de un rasgo en particular, pero que se encuentran en los cromosomas. (Valdivia, 2011).

Por otro lado, los elementos a tener en cuenta para la agrupación de los factores culturales más significativos y que ayuden a identificar las diferencias para el reconocimiento de un grupo étnico dentro de una sociedad son los siguientes: el primer elemento a tener en cuenta es la lengua, sistema de comunicación usado por la población humana. La lengua tiene un origen histórico común y en general se utiliza en su sentido biológico.

En segundo elemento indispensable son las creencias religiosas, que son ideas hacia un ser divino considerado como verdadero por sus fieles seguidores, en donde se ponen en práctica las enseñanzas de un líder a través de ritos especiales. Es necesario aceptar a su creador, quien impondrá las doctrinas religiosas, pudiendo ser sociales, políticas, morales y ante todo ideológicas. Estas se basan en fuentes determinadas como por ejemplo escritos como la Biblia, el Corán, el Bhagavad gita o las tradiciones orales.

Por último, el tercer elemento es el conjunto de tradiciones, que contiene elementos históricos y socioculturales. Las tradiciones, son aquellas costumbres, creencias y

valores, que son transmitidas oralmente de generación en generación dentro de una comunidad.

3.2 Aproximación al género

El film etnográfico es aquel en el que la observación social se presenta como una forma de conocimiento cultural, pero dado el contexto colonial de desarrollo de la antropología y su vertiente etnográfica, este conocimiento está arraigado en jerarquías de raza, etnicidad y dominio implícitas en la cultura colonial. La historia del cine etnográfico es entonces una historia de la producción de la otredad (Russell, 1999, p.53).

El documental etnográfico nace a partir de la idea del hombre de querer conocer y descubrir lo que le rodea, por ejemplo las diferentes culturas en las que se ve obligado a relacionarse, estando muchas veces ajenas a la propia realidad. El relato documental es un medio de comunicación que refleja la fiel copia de una verdad y que a su vez transmite una visión distinta que se tiene sobre el mundo, para comprender así la presencia de la humanidad en la tierra. Las películas etnográficas documentan culturas; esto quiere decir que las culturas de la gente son interpretadas. Para el cineasta argentino Jorge Prelorán, la realización de sus películas etnográficas cumplen un sentido social.

Al iniciar la filmación de un documental de tipo etnográfico, el realizador debe estudiar previamente el entorno, así como ser muy cuidadoso durante la investigación debe serlo también al momento del rodaje. Prelorán filma aspectos de una cultura ajena a la del mismo y al tratarse de seres humanos que viven bajo una ideología, es que se debe de observar y mantener respeto hacia la comunidad. El material obtenido deberá pasar en la sala de montaje para una selección y exclusión de lo que determinará la creación del proyecto final. El realizador debe tomar aquello que encuentre interesante desde la subjetividad, en donde pueda crear su propio lenguaje cinematográfico y resaltar el conflicto del tema principal. Por otro lado, bajo la mirada antropológica, se debe observar con objetividad. En el caso del cine etnográfico hay que tener en cuenta ambas miradas para que el documento y la investigación previamente realizada no pierda veracidad.

Asimismo el estudio etnográfico que transmite un mensaje desde la objetividad y por el otro la transformación del documental a una pieza audiovisual artística desde la mirada subjetiva del autor, es lo que dará como resultado un documental que se reflejará en el cine un arte, como un medio de expresión.

Deseo que mis protagonistas crean que lo suyo es bueno; que en la pantalla puedan reconocer su cultura como buena... Aspiro a que la gente que filmo sienta que sus tradiciones son maravillosas y que no deberían ser cambiadas por aquellas de culturas invasoras. (Prelorán, 1987, p. 152).

3.3 El camino hacia el documental tipo etnográfico

En los inicios del documental se logra observar características que los algunos importantes realizadores nombrados a continuación, reunirían para un mismo fin. El propósito es de documentar culturas exóticas con el objetivo de dar a conocer y generar un cambio en el espectador, tal es el caso de la película de Robert Flaherty, *Nanook el esquimal*, en donde el realizador se centra en la vida de una familia para entender su modo de vida y mostrarle al espectador aquello que desconoce. Años más tarde el documentalista francés y creador del movimiento *Cinema Verite* Jean Rouch, declararía que para la creación de piezas audiovisuales es necesario salir con cámara en mano para improvisar en el relato, apoyando al documental como género que documenta culturas, de forma directa y verdadera. Asimismo en América Latina las etnobiografías de Jorge Prelorán, se centrarían en la vida de una persona documentando sus testimonios, su cultura, para que de esta manera se muestren otras realidades dispares, excluidas al resto del mundo y a partir de ahí generar un cambio que busca abolir la marginación y discriminación. A partir de las observaciones es que se puede hablar de un cine documental de tipo etnográfico.

3.3.1 Metodología de investigación

A continuación se listará un ejemplo de metodología que servirá para el trabajo de campo ante la realización de un documental de tipo etnográfico.

Este listado está basado en la experiencia del ya citado y destacado documentalista argentino, Jorge Prelorán. Cabe destacar que si bien el cineasta realizará sus propios métodos de acuerdo a su propia intuición y experiencias como lo determine, es siempre recomendable tener una guía de orientación desde una metodología ya asentada.

Inicialmente, es indispensable conocer el idioma de los protagonistas puesto que facilitará a una mejor relación dentro del grupo basado en la comunicación y en el mutuo entendimiento. Además se debe elegir una persona que represente y a su familia, si fuera el caso. Esto se debe a que el realizador pasará un tiempo investigando y observando hasta encontrar aquello especial que desee capturar. Al elegir los personajes que representen a la comunidad étnica, hacer la investigación y posteriormente documentar, estaría capturando el modo de vida como grupo colectivo de dicha comunidad.

Es recomendable filmar con un equipo mínimo de gente, ya que al ser un grupo reducido, facilitará el trabajo en equipo con la comunidad étnica, de esta manera no llegar a estorbar ni incomodar, lo que brindará menos extrañeza para sus habitantes logrando mayor frescura e intimidad durante las grabaciones.

Es importante ganar la confianza de los protagonistas, esto logrará un acercamiento más íntimo, generará seguridad para que los protagonistas puedan comunicarse y expresarse con naturalidad frente a la cámara. Asimismo, se debe crear una relación con los protagonistas. El poder entablar una amistad con los protagonistas facilitará que los personajes no se sientan observados, ni estudiados ni mucho menos marginalizados, ya que siempre aparecen los prejuicios. La idea principal, es que haya respeto mutuo.

Tanto el observador como el observado sean tratados de igual a igual y se genere cierta empatía, ya que se necesitará de una vinculación especial para poder expresarse frente a una cámara y a un desconocido. Se recomienda buscar intimidad grabando monólogos. El cineasta Jorge Prelorán, aconseja esta técnica de improvisación que ayudará a los personajes a desenvolverse con mayor comodidad frente al equipo desconocido que lo filma.

Se debe tener en cuenta no interrumpir las rutinas normales de los habitantes de la comunidad, es preferible pasar pocos días o horas junto a ellos y luego irse para poder darles un espacio sin interrumpir su vida cotidiana. Ya que al convivir por periodos largos se puede ser un estorbo, al ser vistos como invitados y no como un vínculo íntimo de ellos. Una acción a tener en cuenta es mantener el rol de observador participante ya que la observación es parte del estudio de la etnografía.

El rol de cineasta debe de desaparecer, para promover la confianza y todo lo que ocurra frente a la cámara sea lo más natural posible, sin presiones ni tensiones. El objetivo es captar un momento tal como ocurre.

Finalmente, se debe tener en cuenta de disponer de tiempo suficiente, puesto a que la etnografía se basa en el estudio de una comunidad étnica, esto implicará investigaciones de campo. El realizador Jorge Prelorán aconseja que para poder observar un cambio, tiene que haber transcurrido un mínimo de un año para documentar fechas y eventos importantes transcurridos durante ese periodo en la comunidad. Durante cada visita es necesario tomar notas de campo, así como también filmar y entrevistar.

Una vez con el material adecuado, se debe transformar lo documentado en un formato artístico. Como ya se sabe, la película etnográfica no cuenta con un guión específico como es el caso del género de ficción, el guion en la película etnográfica se realiza sobre la mesa de montaje. Aquí es donde además empieza el trabajo artístico del realizador una vez que se tienen las tomas, se organizará todo el material para luego poder compaginarlo combinando la imagen y el sonido, que conducirá a disponer del material hacia terminar la película con el toque artístico de todo cineasta. (Prelorán, 1987).

3.3.2 La importancia ética

En los documentales, la ética es un pilar fundamental para llevar a cabo la propuesta, ya que en un principio la idea parte desde el punto de vista del autor, quien tiene como objetivo transmitir un mensaje, una verdad sobre un determinado tema.

Cada película puede desempeñar una influencia particular sobre cada uno de los espectadores, además al tratarse de la vida de seres humanos, en este caso habitantes de grupos étnicos, es que debe manejarse con cuidado siguiendo un conjunto de normas éticas. A continuación se hará una lista de normas éticas a tener en cuenta para abordar un film etnográfico de la mejor manera posible.

A través de los medios de comunicación se ha logrado educar a la sociedad sobre otras alternativas de vida humana por esta razón, el realizador debe tomar esta herramienta como una ofrenda para generar desarrollo y cambios positivos, haciendo un buen uso y manejo de los medios, bajo la norma de responsabilidad social.

Como es sabido, el cine etnográfico se basa en el estudio y en la convivencia con comunidades étnicas que en su mayoría carecen de servicios básicos y subsisten de acuerdo a su modo de vida, es importante que el realizador y el equipo técnico intercambien con los protagonistas como un modo de agradecimiento. Si estas personas dan su tiempo para el estudio y la filmación de su comunidad, es importante contribuir con ellos, ser recíprocos. Asimismo proteger a los protagonistas es sustancial para mantener una relación de amistad y respeto entre los protagonistas y el realizador.

El realizador debe considerar los condicionamientos culturales del público, esto implicará el cómo será la observación del film teniendo en cuenta los bagajes culturales tanto de la gente que ha sido documentada, la gente con la misma cultura que la del realizador y a aquellos de otras culturas.

La veracidad forma parte también de la guía de normas éticas de todo documentalista, ya que se debe mostrar el trabajo a las familias y/o personas que permitieron el ingreso a su comunidad, espacio para la realización del documental, y ver si ellos están de acuerdo para que así el realizador se sienta con la libertad de seguir con el proyecto y poder terminarlo. Al ser un documental de tipo etnográfico, las comunidades a documentar por lo general tienen ciertas carencias y necesidades, en necesario enfocarse en resaltar

estos problemas de una forma más humana con soluciones coherentes, para que así los gobiernos puedan intervenir y generar cambios para la inclusión de estos pueblos.

El documentalista deberá regresar al pueblo para exhibir la película, ya que la promesa inicial del trato entre el documentalista y los personajes es la transmisión del mensaje, además los personajes han de estar a la expectativa de poder verse en el film.

Los personajes deben ser tomados en cuenta como parte de la producción del film, por este motivo se debe remunerar tras su participación en el, como se ha de hacer en la realización de cualquier proyecto audiovisual estableciendo el porcentaje correspondiente. Es importante generar una amistad duradera con los protagonistas, quienes gracias a su voluntad permitieron que se pueda ingresar a sus vidas, desnudando sus almas, compartiendo la intimidad de sus rutinas diarias y problemáticas tanto para el equipo de filmación con el que convivió así como también para el público en general. (Prelorán, 1987).

Asimismo, al trabajar con un grupo de personas como es el caso en el documental etnográfico, es que se debe tener mayor cuidado a la hora de desarrollar la propuesta. Por un lado además de tener en cuenta el profesionalismo y cultivar la ética, se debe tener en cuenta las actitudes de las personas dentro del equipo de trabajo.

Esta consciencia abarca desde el momento de arribar al lugar y tener contacto por primera vez con los habitantes de la comunidad étnica, iniciando el proceso de investigación, el estudio de campo y que se deberá continuar en todo momento mientras se desarrolle la convivencia *in situ*.

Los seres humanos crecemos en una sociedad llena de prejuicios y es necesario poder tener consciencia para poder derrotarlos. Es por eso que parte del trabajo junto al equipo técnico es saber manejar posibles actitudes que pueden presentarse durante un rodaje. La característica de mayor relevancia en el cine etnográfico es filmar aquellas culturas que nos parecen exóticas, lo que conlleva a ver al observado como un ser inferior, esto genera una actitud de xenofobia, remarcando las diferencias entre el observador y el

observado. En este caso lo mejor es acentuar las similitudes entre los seres humanos y que aquellas diferencias sean valoradas y enriquezcan a la sociedad desde su disparidad. Un documentalista etnográfico ha de eliminar la actitud xenofóbica y acercarse a la comunidad con respeto.

Se puede decir que es una actitud racista cuando el documentalista intenta poner su propia ideología en su película por más que su finalidad sea mejorar la calidad de vida de un grupo étnico ya que implica una imposición de ismos, tales como el racismo, sexismo o paternalismo; es ideal que no se involucre ningún ismo en el proyecto audiovisual.

La actitud paternalista se puede percibir mediante la relación que el documentalista tuvo con los personajes, así como también en la forma en que transmitió el mensaje en la película y finalmente tras observar al espectador al finalizar el film. Una manera de saber si la grabación ha sido igualitaria es ver si el espectador sale de la sala de cine admirando a los personajes. Cuando un documentalista tiene una actitud de autoridad al ir a observar a otra cultura, diferente y exótica y la ubica en un nivel inferior, se generan películas desde la creencia y conocimiento del autor, lo que puede presentar informaciones prejuiciosas; por este motivo es que se debe dar la autoridad a los protagonistas para que se expresen por ellos mismos, porque tienen algo que contar, tienen una voz y un mensaje que es el que se quiere transmitir.

El documentalista etnográfico debe ser transparente, mostrarse tal como es, un ser humano más en el mundo, en donde ambas partes tanto el observador como el observado deben ser personas abiertas y sinceras, tratadas de igual a igual.

El egocentrismo forma parte de la personalidad nata de un artista, se debe concientizar en el trabajo con humildad en todo momento, mientras que proceda la realización de la película, el cineasta debe posicionarse de una forma casi invisible para poder entrar a la vida de sus personajes que es como obtendrá mejores resultados y así cultivar un valor que se muchas veces se pierde, el respeto por el otro.

Por último, la realización del documental ha de ser el medio para lograr una meta enfocada en la sociedad, como la inclusión de grupos étnicos y no un medio para lucrar, como meta y objetivo. (Prelorán, 1987).

3.3.3 Conceptos estéticos

El concepto estético en el documental etnográfico incluye inicialmente el cuidado desde la mirada de las dos áreas que se fusionaran en el film. Por un lado, la mirada desde una área antropológica, eliminando toda participación emocional, concentrándose en datos y análisis. Por el otro, la mirada que el realizador utilizará para crear un correcto lenguaje cinematográfico, mezclando la propia visión y el arte. Estas dos miradas, también son conocidas como enfoques.

Un enfoque es el tratamiento, la orientación y perspectiva que uno tiene como paradigma dentro de sus esquemas mentales. Uno de los principios fundamentales del documental etnográfico tiene que ver con el enfoque que el autor quiere realizar. Estos enfoques son el enfoque objetivo y el enfoque subjetivo.

La palabra objetivo proviene de objetividad, que es igual a imparcialidad, neutralidad, ecuanimidad. Cuando se habla de un enfoque objetivo dentro del cine etnográfico, se está refiriendo a que para el antropólogo la investigación que realizara tendrá un énfasis desde una mira objetiva, es decir, se concentrará reunir datos concretos y en el análisis elaborado que forman parte del estudio etnográfico y la investigación, eliminando la participación emocional y sensitiva.

En el cine etnográfico, la gente a la que se estudia y filma actúa en su momento como si el realizador no estuviera presente, de este modo esto genera una disciplina con ciertas reglas metódicas a seguir por parte del equipo de trabajo, como observaciones a largo plazo de todo el entorno, retratar actos, grupos de personas y relacionar su comportamiento con las normas culturales. Al mismo tiempo el cine por lo general tiende

a ser muy condensado, por este motivo cuando se desea filmar algo, el realizador tiene que seleccionar y sintetizar en el tiempo y el espacio lo que se desea contar, dejando congelada la película y será eso lo que el realizador seleccionó, lo que llegará al espectador como una realidad.

Por otro lado, existe el voyerismo, que es el placer por mirar sin ser observado en el hombre. Lo que hace que las películas sean exitosas y las personas se fascinen viendo los problemas personales de los personajes dentro del film, hasta incluso identificándose con algún personaje en particular, lo que hace más interesante las películas de ficción en donde generalmente hay ciertas tramas con ciertos personajes y que en el caso del cine etnográfico, muchas veces se pierde ese deseo, debido a que por lo general es enfocado en comunidades, donde esta investigación etnográfica realizada queda como material de estudio o notas de campo, y que para la mayoría puede resultar muy aburrido, yendo dirigido a un público selectivo.

Por esta razón, al cine etnográfico se le debe sumar indispensablemente un enfoque más propio desde el punto de vista del realizador, en donde como artista, desarrolle su lado más intuitivo, a lo que se le conocería como el enfoque subjetivo.

Una de las herramientas principales del cine documental, es el uso de la realidad como componente indispensable para llegar a una interpretación verídica. Dicha verdad es parte de la interpretación que el propio realizador posee gracias a una visión y forma de afrontar su mundo como resultado de experiencias, de la educación que tuvo, del entorno socio-económico en donde creció, etcétera.

El realizador seleccionará previamente lo que desea contar y encuadrar para transmitírselo al espectador, expresando sus propios prejuicios a través del cine. Subjetividad, proviene del interior, algo propio e individual, algo subjetivo. Por esta razón el artista al realizar documentales, interviene con un proyecto generado por sus propias motivaciones y sentimientos, que brindará un toque artístico y lo caracterizará sobre una verdad sublime que busca posicionarse en la mente y alma del espectador.

A modo de conclusión, para la realización de un documental de tipo etnográfico se debe tener en cuenta por un lado, el estudio de la etnografía como ciencia en la que existe una metodología previa como es el trabajo de campo, la observación participante y la toma de notas. Por otro lado, para vincular a la cinematografía se deben de tener en cuenta aspectos relevantes para la realización documental, como la importancia ética y los conceptos estéticos desde la mirada de ambas áreas de estudio.

En lo que hace al cine etnográfico, creo que ninguna experiencia en América Latina supera en significado a la de Jorge Prelorán. Se podría decir que Prelorán es nuestro Rouch. Si bien su obra no es tan vasta como la del francés y no aportó mayores innovaciones técnicas a la historia del cine, fue más lejos que aquel en su búsqueda del testimonio puro. (Colombres, 1985, p.26).

Por este motivo es que se toma como referencia la experiencia del documentalista argentino Jorge Prelorán, como base para tener en cuenta en cuestión de metodología y conceptos esenciales para la realización de un proyecto tipo etnográfico dentro de la región. Tras la elección de un grupo étnico ubicado en Perú, es que se define el objetivo del mensaje o idea que se busca transmitir, en este caso ser un medio para promover a la inclusión social. Al ubicarse en el lugar seleccionado, se ha de ir en busca de el protagonista y establecer un vínculo con el personaje y su entorno.

Una vez establecida la relación se deberá iniciar la investigación de campo y documentar toda la información posible a través de monólogos, entrevistas, grabaciones, fotografías para así descubrir la voz y el alma del protagonista. Asimismo se deberá documentar con mucho cuidado para obtener un trabajo de calidad, sin olvidar que al tratarse de un documental, el material es irreplicable. También se ha de tener en cuenta la documentación tanto visual como sonora, ya que estos dos elementos en conjunto formarán parte de la propuesta audiovisual final. Por último, una vez recaudados los elementos que formarán parte del film, serán llevados a la sala de edición, donde a través del montaje es que se terminará construyendo el guión final de la película documental.

Capítulo 4. Relevamiento de la comunidad étnica: Los Uros

En el capítulo correspondiente se hará una investigación profunda sobre la comunidad étnica de Los Uros. En principio se estudiará acerca de sus orígenes, un breve recorrido desde el inicio de comunidades étnicas preincaicas establecidas en Perú. Para este recorrido se tomará el texto de Sardón (2005), en *Los aymaras bajo el arco iris del tiempo y el espacio*. Luego se hará una descripción de las características de la comunidad para luego poder identificar los factores que aún conservan y los agrupa como una comunidad étnica. Se usará el texto de Guber (2001), *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Una vez establecido el recorrido desde sus inicios y los factores que los agrupa como comunidad, se indagará sobre su desarrollo actual en la sociedad, lo que ayudará a determinar la razón por la que se necesitan medidas que les genere inclusión social y guiar el PG a la temática principal. Los textos estudiados para este subcapítulo son *La misteriosa cultura de Los Uros de ayer y hoy* de Canahuire (2002) y *Titikaka: donde todo comenzó* de Loayza (2008). Al tomar como referencia a la comunidad étnica Los Uros, se trata de descubrir junto a ellos a través de la investigación para así poder realizar un cine que los refleje en la actualidad y generar el cambio, uno de inclusión con la intención de buscar desarrollo y calidad de vida para sus pobladores, como también servir como un medio de expresión para ellos mismos.

4.1 Reseña histórica

Los Uros, son una comunidad étnica que está ubicada en la provincia de Puno, en Perú. Este grupo étnico, es conocido por vivir en islas flotantes sobre el lago Titikaka y forman parte del grupo indígena *Aymara*, que es uno de los primeros de América. Se distinguen por ser una raza fuerte, ya que soportan difíciles circunstancias de vida como vivir sobre islas flotantes en un lago ubicado en el altiplano andino, que conlleva a condiciones climáticas extremas. En la actualidad el lago tiene 87 archipiélagos: la isla de Mantaro,

Taquille, Soto, Anapia, La isla del sol, la isla de la luna y el archipiélago de las islas flotantes de los Uros, que además forman parte del turismo de la provincia de Puno.

Su principal ocupación desde la antigüedad, es la construcción de balsas con material de una planta llamada totora. De esta misma, construyen sus casas, la utilizan para hacer fuego y también les sirve como alimento. En estas embarcaciones ellos recorren el lago, convirtiéndose en expertos en cuanto climatología, diferenciando los vientos de cada estación para poder ir en busca de pesca y caza, principales actividades. Según investigadores, los Uros llegan con los primeros habitantes hace 40mil años.

En la época de los Incas, ellos eran discriminados al ser considerados como una raza perezosa, por esta razón fueron desplazados a sus islas de origen donde poco a poco fueron desapareciendo. En la actualidad, este grupo étnico forma parte de los indios *aymara* y aún mantienen sus tradiciones vivas.

Pocos son los lugares del Perú en donde se puede ver tanta alegría y color como en las orillas del espectacular lago Titikaka. Puno es color, especialmente dorado y azul, además tiene un micro clima que permite que la vida sea fértil y abundante a lo largo de sus riberas. También es un territorio de gente dinámica y emprendedora, pero sobretodo alegre y hospitalaria, que derrocha energía entre sus bailes y en donde le piden a la Pachamama y celebran junto a ella con sus velas de colores y vestimentas especiales. (Loayza, 2008, p.5).

En sus inicios, fueron los indios *ayamara* quienes se establecen en el territorio del altiplano y serían bautizados por los españoles con el nombre de Uros. Los españoles consideraban a estos indios como puros sin mezcla alguna ya que se mantenían firmes con las leyes de sus antepasados, dentro de un hermetismo imposible de romper, ellos anhelaban convertirlos al cristianismo, más no pudieron lograrlo.

4.2 Factores etnográficos

Para hablar del término grupo étnico, se debe tener en cuenta dos tipos de factores para clasificar al grupo como tal. Los factores hacen referencia a los elementos que se reúnen como características dentro de una comunidad desde un área etnográfica.

Estos son los factores genéticos y los factores culturales, indispensables para la clasificación de una población e incluirla y distinguirla como comunidad étnica,

Para hablar de un factor genético, se debe tener en cuenta que la genética es la parte de la biología que estudia los genes y los mecanismos que regulan la transmisión de los caracteres hereditarios. La población de los Uros, agrupa ciertos rasgos característicos considerados como factores genéticos. Este conjunto de características son, la piel de un color rojizo oscuro, estatura pequeña, un cráneo característico de forma dolicocefalo; es decir estrecho y alargado, una mandíbula angosta, facciones ovaladas y delgadas, nariz recta, labios finos y los ojos no tan encapotados como en la mayoría de los indígenas.

Como factores culturales, se encuentran el conjunto de costumbres y tradiciones que aún mantienen en la actualidad. Una de sus principales actividades es la recolección y uso de la planta de la totora, siendo una materia prima multifuncional para la comunidad.

Ellos utilizan la totora para la construcción de sus viviendas, balsas, como combustible para cocinar y hasta como comestible, ya que al pelar la planta se encuentra el alimento que para ellos es como una fruta. Dentro de su comunidad ellos tienen como ideología fabricar todo lo que necesiten utilizando los recursos naturales que les brinda la *Kota mama*, diosa del lago. Además son muy devotos a ella pues los protege de los desastres naturales y del peligro, de esta manera la religión de Los Uros se clasifica como tipo cultista. En sus inicios le rendían culto al puma, al cóndor y a la serpiente, siendo su Dios principal la luna. Además de ser politeístas, en la actualidad sus dioses están relacionados con la naturaleza como el caso de la *Kota mama* o diosa del lago y la diosa o madre de la tierra, *La pachamama*.

La Madre tierra o *Pachamama* es una divinidad incaica, protectora y proveedora de la naturaleza y que aún se mantiene dentro del sistema de creencias practicadas por comunidades andinas, como la de Los Uros. (Canahuire, 2002).

La comunidad cuenta con una organización comunal, cuyo funcionamiento depende del cumplimiento de leyes propias ancestrales. Una de esas leyes consiste en la ayuda

mutua entre los habitantes. Generalmente trabajan por islas, cada isla está compuesta por una propia familia y la ley implica el trabajo en grupo cuando es requerido.

Así mismo cuando alguien muere, tienen como ley la ordenanza de brindar apoyo incondicional a la familia afectada durante el tiempo de duelo. De la misma manera, la construcción de sus islas demuestra las habilidades y el trabajo en equipo tan organizado que manejan. Esta tarea ordena a los hombres ir en busca de los bloques de la raíz de totora para formar la plataforma. Las mujeres se encargan de trenzar por encima con tallos de eucalipto. Una vez trenzada la hacen flotar e intervienen los varones nuevamente quienes bucean para coser y cortar desde abajo. Una vez cortada por debajo para que quede instalada sobre el lago y flote, se amarran sogas las cuales van jalando la plataforma logrando que quede extendida. Una vez extendida, se coloca la totora en plancha sobre ella y finalmente al estar cimentada se inicia con la construcción de cada casa construida con el mismo material de totora. Este trabajo puede durar varios meses y son sus habitantes los encargados de llevarlo a cabo.

Esta comunidad realiza además actividades trascendentales como parte de la vivencia en su comunidad. Mientras los hombres se dedican principalmente a la pesca y casería, las mujeres fabrican artesanías y textiles con plumas multicolores e hilos de lana de alpaca y de llama. Posteriormente sus productos son comercializados a los turistas visitantes. Asimismo, cada cierto tiempo viajan a pueblos cercanos en donde se ofrecen los productos. En época de heladas y fuertes vientos huracanados, las islas se desplazan a la deriva con gran facilidad, cuando esto ocurre los pobladores organizan cruzadas de ayuda para ir en busca de las islas flotantes que se encuentran habitadas por sus familiares. Se contrata lanchas motorizadas para ir en busca de ellos, los transbordan y regresan al lugar de origen, donde forman nuevas islas recién ancladas.

Este grupo étnico, se encarga de conseguir todo lo necesario para vivir de la naturaleza sin tener que moverse de su ambiente, inclusive desarrollan sus propias técnicas. Cuando una mujer va a dar a luz por primera vez es atendida por una partera y el esposo

tiene que estar siempre presente para que la próxima vez sea él, quien asista a su mujer durante el parto. (Sardón, 2005).

4.3 Los Uros en la actualidad

Actualmente la comunidad de los Uros sigue manteniendo sus costumbres y tradiciones características, como es el uso indispensable de la planta de totora. Su medio de transporte es acuático, por ello utilizan balsas para movilizarse de isla en isla o para llegar hasta el puerto de Puno. En la actualidad sus modelos de balsas se han modernizado y se caracterizan por pomposos decorados. Según María: “Llamamos al nuevo modelo de balsa por su decorado, el Mercedes Benz y se le ofrece al turista un paseo como forma para generar mayor ingreso a la comunidad”. (Comunicación personal, 21 de Marzo del 2013).

Para visitar la isla, se debe llegar al lago Titikaka ubicado en la provincia de Puno en Perú. Una vez en el puerto se toma una lancha que conducirá al visitante a la isla Balsero. Una vez en la isla se debe abonar un boleto de un nuevo sol en moneda peruana, que sirve como derecho de ingreso y para la conservación de las islas. Al ingresar a la comunidad turística, se observa alrededor de treinta islas familiares, siendo cada familia por islote de totora. Además cada isla cuenta con un presidente encargado de recibir a los visitantes y una secretaria, quien explicará al grupo de turistas acerca del estilo de vida que mantienen.

Esto comprende desde el anclaje la totora al lago, los alimentos que consumen, así como también ofrecerles las artesanías fabricadas por ellas mismas, que les genera ingreso para su economía. Otra forma de ingreso económico para la comunidad y que se le ofrece al turista, son los albergues de hospedaje en donde se da la opción de pasar la noche experimentando la cultura de una forma más íntima, como la convivencia in situ. También a través de los restaurantes y tiendas encargadas del comercio ubicadas en la isla principal. Canahuire expone que: “En la historia del altiplano aparece el grupo étnico

de los Uros, con su misteriosa cultura y costumbres propias, y de él se ocupan cronistas, etnólogos y antropólogos con variadas interpretaciones”. (2002; p.2).

A la fecha la comunidad étnica de Los Uros del Titikaka, carece de servicios básicos que dan como resultado una vida de pobreza extrema. Ellos no cuentan con suficientes paneles solares encargados de brindar energía eléctrica, tampoco con servicios higiénicos, ni sistema de desagüe y las viviendas al ser fabricadas con totora se humedecen rápidamente haciendo que se tengan que renovar cada tres meses. Asimismo su alimentación es bastante desequilibrada, lo que hace que sus pobladores crezcan con déficit, malformaciones y problemas de salud como consecuencia de la mala nutrición. La vestimenta es confeccionada por las mujeres de la comunidad como polleras, abrigo y mantas, que en su mayoría no son suficientes para aguantar las heladas en invierno.

En la actualidad la provincia de Puno viene desarrollando gestiones políticas para el desarrollo de pueblos como el de Los Uros. Una de estas gestiones es el proyecto Totorá para viviendas, que hace que sus pobladores construyan íntegramente sus viviendas para desarrollar locales comunales como tiendas de abarrotes, escuelas con el apoyo gubernamental, albergues de hospedaje y hasta un correo nacional. Este proyecto viene a ser una forma más de pensar en inclusión para esta comunidad, sin que se modifique su forma de vida, lleno de tradiciones y costumbres que los caracteriza y convierte en un grupo étnico dentro de una nación. Desde un área de desarrollo turístico, donde precisamente lo que se quiere es que el visitante integre lo ancestral con sus exigencias de comodidad. Las habitaciones para los viajeros son de totora pero cuentan con electricidad, esta energía eléctrica la generan mediante paneles solares y con mobiliario elemental confortable. Desafortunadamente este desarrollo se encuentra en las islas de mayor ingreso turístico y no en toda la comunidad, lo que deja a un gran número de familias fuera. Por otro lado, aún mantienen un sistema económico tradicional, los habitantes de las islas practican el trueque para intercambiar sus productos.

Viajan a ferias y los llevan a otros mercados de la ciudad de Puno, para comercializar y con ese dinero comprar materias primas para sus trabajos artesanales. La mayoría de las personas en la sociedad actual no saben cómo se vive dentro de la comunidad, tampoco las necesidades que enfrentan sus pobladores, que incluye a niños y ancianos. Este grupo sobrelleva grandes carencias que se desconocen debido a la falta de información.

Todas las personas que habitan el territorio peruano, conforman una nación. Perú es un estado democrático, social, independiente y soberano, que en los últimos años ha tomado medidas con la finalidad de favorecer la participación ciudadana y política de los pueblos indígenas que lo conforman. Estas medidas buscan reducir o eliminar prácticas discriminatorias en contra de sectores excluidos como han sido durante la historia aquellas minorías de grupos étnicos.

Una de estas medidas para abolir la discriminación es que se incluyan en los procesos electorales listas de candidatos que sean representantes y oriundos de pueblos indígenas en el quince por ciento. Esta nueva ley del estado peruano, promueve la participación de grupos que han tenido pocas oportunidades y que con el tiempo tienen como efecto la marginación y los prejuicios, dejándolos en exclusión. Este derecho de participación está vinculado con otros derechos, entre los de mayor relevancia se puede encontrar, el derecho a la identidad étnica y cultural.

Este derecho tiene como objetivo, que las comunidades étnicas puedan seguir desarrollando su cultura tradicional y que además se les reconozca como diferentes desde su ideología, pero iguales en valor. Asimismo el derecho al territorio, donde los pueblos indígenas en el Perú ocupan territorios desde su origen, como es en el caso de Los Uros. Ellos ascendentemente ocupan el Lago Titicaca, con este derecho les permitirá utilizar el territorio con la relación tradicional del lugar. Asimismo, otro derecho de gran importancia es el derecho a la justicia, derecho que tienen los pueblos indígenas para solucionar sus conflictos, haciéndose respetar los

derechos fundamentales de la persona. Además, el derecho al acceso a la justicia del estado con procesos equitativos y justos que protejan y sancionen cuando se violen los derechos individuales o colectivos. Y por último, el derecho a la educación, siendo el principal medio para lograr el desarrollo individual y colectivo. (Achahui; 1993).

Así pues, en varias áreas como son la educación, el título de propiedad, el comercio, servicios de luz, agua y desagüe, desde el gobierno anterior del presidente García se ha trabajado fuertemente para abastecer a los pueblos indígenas de una mejor calidad de vida, llamada también inclusión. La comunidad étnica de Los Uros junto al proyecto Totorá para viviendas, demuestra tan solo una manera más de pensar en inclusión para este grupo dentro de las actividades económicas del Perú, sin tener que modificar su conjunto de costumbres, tradiciones, e ideología ancestral que los caracteriza y los agrupa dentro del estado peruano como grupo étnico.

A modo de conclusión, se anhela generar un cambio en la sociedad a través de los medios de comunicación, usando al documental de tipo etnográfico como un medio, una herramienta con el fin de despertar la consciencia del espectador, invitándolo a la reflexión sobre aquello que se desconoce, cómo es la ideología actual del grupo étnico de Los Uros, desde la voz de sus propios habitantes. De esta manera se busca promover la producción y consumo del género documental, como también mejorar la calidad de vida de comunidades que viven en extrema pobreza y exclusión social.

Asimismo se desarrollará la propuesta de una carpeta de pre producción como modelo para la realización de un documental de tipo etnográfico, a través de la metodología estudiada que abarca desde el estudio de campo, la observación participante y desde la convivencia con la familia elegida como representante de la comunidad étnica seleccionada.

Capítulo 5. Carpeta de pre producción

En este último capítulo se desarrollará la carpeta de pre producción que servirá como guía previa a la realización de un documental de tipo etnográfico. Empieza desde la idea inicial hasta la planificación del rodaje, previa a la etapa de producción. Se trabajará sobre la base de la enunciación teórica-práctica del realizador etnográfico Jorge Prelorán, bajo la supervisión del documentalista Jorge Falcone y bajo la mirada de la autora, de este modo la propuesta final dependerá de la misma. Lo que se propone es generar un plan de trabajo que facilitará la organización del proyecto con el fin de reducir los contratiempos durante el rodaje y de esta manera evitar gastos innecesarios tanto de tiempo como de dinero.

En principio se elegirá un tema y a partir de ahí se crea una hipótesis. Una vez seleccionada la temática se procede al trabajo de investigación; se debe buscar todo tipo de información y material posible tanto documentación en bibliotecas, en centros de la cultura, como recorrer la comunidad étnica *in situ*. Este material servirá como bosquejo y material de apoyo previo al rodaje y continuará con la elaboración de una propuesta estética como parte de un esquema general para el abordaje del documental. Sucesivamente es necesario el desarrollo del tratamiento argumental para mantener un orden de los eventos y acciones pre visualizados en forma de secuencia. Asimismo se hará la planificación del proyecto desde los objetivos de la producción, la descripción del público al que va dirigido, la formación del equipo técnico, los medios técnicos necesarios y la elaboración de un presupuesto estimado, finalizando con el fondo de fomento y la exhibición en los posibles festivales.

5.1 Idea inicial

La idea surge a raíz de la visita a la comunidad de Los Uros. Este grupo étnico vive en islas flotantes sobre el lago Titikaka, considerado el lago más alto del mundo y está ubicado en Perú. Se busca difundir la cultura y el modo de vida de esta comunidad.

Asimismo servir como un medio por el cual los habitantes de esta comunidad expresen sus pensamientos, sus deseos y sus anhelos por ser incluidos socialmente, ya que poseen grandes necesidades y viven en condiciones de pobreza extrema.

La comunidad de los Uros está compuesta en la actualidad por 387 familias. Durante el trabajo de campo realizado se pudo observar que por isla habitan entre 3 a 5 familias, todas vinculadas entre sí. Asimismo los habitantes cuentan con un sistema de organización por isla, en la que se elige como autoridad a un presidente y a una secretaria, y en donde cada uno cumple distintas funciones.

En el caso de este proyecto se convivirá con las 3 familias que habitan en la isla seleccionada, la isla de Suma – Tica. El personaje principal es el Señor Orlando Mamani, Jefe de familia y presidente de la isla; María Huamán es el personaje secundario y secretaria de Suma Tica.

El título *Los Uros: Yo amo a la Pachamama*, nace a partir de la ideología de este grupo étnico, que es uno de los más antiguos del continente. La *Pachamama* o Madre tierra, es una de las divinidades con mayor fuerza dentro de la comunidad. Esta es venerada desde la época de la civilización Inca.

A través de los testimonios de los personajes y sus familiares, el documental aportará un sugerente análisis invitando a la reflexión. Basado en la mirada y voz de sus personajes, en el descubrimiento de su ideología, en el reflejo de su lucha constante, que anhela el cambio y la inclusión social dentro del estado peruano.

5.2 Storyline

Documental etnográfico sobre el jefe de familia y presidente de la Isla Suma Tica, ubicada en el lago Titikaka en Perú. Orlando Mamani anhela que sus hijos dejen el lago y recorran el mundo, pero debido a la condición de extrema pobreza en la que viven, sus sueños se ven truncados.

5.3 Sinopsis

Film documental sobre Orlando Mamani, presidente de la isla Suma Tica y representante de la comunidad étnica de Los Uros, su familia, su particular modo de vida y los contrastes que viven en la actualidad. A partir de las costumbres, tradiciones y vivencias de los pobladores, descubriremos como aún se mantienen como comunidad, a pesar de estar excluidos socialmente y de vivir en condiciones de pobreza extrema.

La estructura dramática del relato está dividida en tres momentos: La Bienvenida, El *Mercedez Bens*, Yo amo a la *Pachamama*.

En la primera parte de la estructura dramática se hará un relato breve sobre el origen de la comunidad y el entorno que los rodea. Orlando, el personaje principal presentará a su familia y las actividades que forman parte de la rutina diaria dentro de la isla Suma Tica. Asimismo se expondrán los anhelos para el crecimiento y desarrollo de los habitantes de la comunidad étnica, enfatizando en la preocupación por el futuro de sus hijos.

El *Mercedez Bens*, hace referencia al nombre por el cual los habitantes Uros llaman al barco más pomposo de la comunidad, que les sirve para pasear a los turistas de una isla a otra, además como fuente de ingreso económico. En este momento del film, se expondrán los contratiempos y problemáticas más resaltantes desde la voz de los personajes, asimismo se distinguirán los contrastes y se les acompañará en los distintos sucesos de lucha que afrontan debido al estilo de vida precaria que les tocó vivir.

En el último momento del documental titulado Yo amo a la *Pachamama*, se entrará a la intimidad del presidente de la Isla, quien abrirá la puerta de su vivienda para que logremos conectar con su realidad. Dicha realidad descubrirá el profundo vínculo afectivo que une al protagonista con su lugar de pertenencia geográficamente.

Una vez documentado, se procederá a la despedida y cierre del film.

5.4 Tratamiento argumental

A través de un diario de viaje realizado en el primer desplazamiento hacia la comunidad de Los Uros, es que se organiza el tratamiento argumental con posibles actividades a tener en cuenta para la propuesta del guión final del documental.

El film será estructurado en base a dos líneas de relato, la línea principal y la línea secundaria.

La línea principal será estructurada como una bitácora de viaje. Esta línea de relato tendrá la finalidad de transitar a modo de viaje los escenarios, las vivencias y las actividades que realizan los personajes en el día a día. Además estará desarrollada en forma cronológica y transitará los tres momentos de la estructura del relato: La Bienvenida, El Mercedes Benz, Yo amo a la Pachamama.

Esta línea se construirá a partir de las acciones, los personajes, los paisajes que procedan durante la estadía dentro de la comunidad, asimismo el relevamiento de datos en el plan de investigación de campo *in situ*, dará como resultado la construcción de los acontecimientos en la comunidad.

La segunda línea del relato es la línea secundaria. Estructurada como una línea de relato paralela a desarrollarse durante el film, esta línea será construida en base a extractos de contratiempos ocurridos durante la convivencia. Aquí el relato obrará en forma de contrapunto, acentuando los momentos de mayor contratiempo y los contrastes que diferencien a los habitantes de la comunidad con las personas de afuera, como los turistas que visitan la isla o los habitantes en la ciudad de la provincia de Puno y que tendrán como finalidad abrir el relato hacia zonas emotivas.

En este desarrollo narrativo veremos concretamente los contratiempos y los contrastes, como en la secuencia llamada: Una tarde en Puno. Esta línea tendrá su momento de mayor desarrollo en el momento del film Yo amo a la Pachamama, casi finalizando el relato, donde a pesar de la problemática que viven los pobladores de Suma Tica, demuestran un lado positivo, paciente y de amor desde la mirada de su hogar, desde sus

afectos, desde su lado más humano. Asimismo esta línea marcará el corte estético del film, siendo estructurada como un relato de contrastes, que jugará con los colores, la música, las imágenes, recursos direccionados a la memoria emotiva del espectador.

A continuación como parte del tratamiento argumental, se relatarán posibles unidades dramáticas durante los tres momentos de la estructura del documental.

El primer momento de la estructura del film es La bienvenida. La secuencia que dará inicio al documental se realizará durante el amanecer en el lago Titikaka. Se mostrarán las actividades de rutina de las familias de la isla Suma - Tica.

Orlando Mamani, como jefe y presidente será quien haga la primera aparición, él junto a los varones de la isla irán en busca de redes para la pesca. Las mujeres se encargarán de preparar el desayuno y alistar a los niños para llevarlos a la escuela. Seguidamente cada habitante continuará con sus deberes, por un lado los hombres irán en busca de las raíces de totora, en donde se mostrará la técnica que utilizan para la recolección y por otro lado se observará a las mujeres mientras trabajan en la fabricación de artesanías con la totora.

La secuencia siguiente hará un acercamiento a los personajes principales de la isla.

Se entrevistará al Sr. Orlando, personaje principal, quien presentará a su familia y relatará acerca de sus funciones como presidente. Asimismo se presentará a la Sra. María quien expondrá su función como secretaria, relacionada al turismo. Ella junto al grupo de mujeres de Suma – Tica, cantan y bailan en su lengua nativa para los visitantes como modo de agradecimiento.

El momento Mercedes Bens, abrirá una nueva secuencia en donde los primeros contratiempos empiezan a resaltar, como los problemas económicos.

Durante el recorrido en lancha se entrevistará a Orlando quien expondrá una de las tantas problemáticas importantes en la comunidad. Esta problemática incluye la falta de agua potable, la contaminación del agua del lago y la inseguridad para los niños pequeños que mueren ahogados debido a la falta de protección.

Seguidamente se mostrará a los niños mientras cantan y juegan durante el traslado de una isla a la otra en el barco. De regreso a Suma Tica, las mujeres esperan a la familia completa para servir el almuerzo. Se entrevistará a María quien explicará acerca de la alimentación que se consume en la comunidad, sus anhelos por incorporar leche en la nutrición y los peligros que ocurren en la cocina, puesto a que la totora es un material altamente inflamable muchas veces causante de incendios en la isla.

La siguiente secuencia hace un reclamo acerca de las problemáticas. A través de entrevistas a Orlando quién expresará las carencias y necesidades.

Por un lado su preocupación por la falta de servicios higiénicos en la comunidad, donde se sugerirá al gobierno y a las organizaciones no gubernamentales que deseen apoyar con donación de baños ecológicos. Asimismo expresará su preocupación sobre el friaje que se aproxima y los problemas climatológicos. Se hará un llamado al gobierno por las donaciones prometidas, así como también por la espera de los paneles solares que aún no reciben.

Un acontecimiento importante en esta secuencia es la resolución que maneja la isla ante cualquier emergencia. Sumi, la hija de Orlando es asmática y se la debe trasladar inmediatamente hasta el hospital de Puno, lo que implicará toda la acción en la que la vida de la niña corre riesgo y las carencias se verán reflejadas en los habitantes de la comunidad. Orlando y Sumi pasan la noche en el hospital.

La última secuencia en este segundo momento del film, mostrará un alto contraste una vez que la esposa de Orlando, Juana y su hijo Unay viajan al mercado central en la ciudad de Puno, donde se mostrará un lugar de ubicación muy diferente al de la comunidad de los Uros. Al llegar la tarde, Sumi y Orlando se retiraron del hospital y regresan en lancha a la isla, al mismo tiempo Juana y Unay.

El último momento del film, Yo amo a la Pachamama, se abrirá con una secuencia en donde toda la familia se encuentra y se reúne para compartir una merienda luego de un día agitado, como parte de su rutina y que además es una tradición en su familia.

A pesar de los contratiempos, el amor tanto a su origen cultural y a sus afectos, es lo que los mantiene unidos.

Para finalizar, los personajes se despiden. Se entrevistará a Orlando quien invitará al equipo a conocer su hogar obteniendo un acercamiento de mayor intimidad.

La última secuencia del film, iniciará con el amanecer de un nuevo día en Suma Tica. Nuevamente todos retornan a sus actividades y a su rutina. María recibe junto a los niños a los turistas donde bailan y cantan y recitan un discurso de agradecimiento. Finalmente Orlando despide al último grupo de visitantes del día y a su vez se despide del equipo y de la filmación.

5.5 . Propuesta de estilo, visual y sonora

Lo que la propuesta audiovisual quiere transmitir por medio del documental, es la rutina diaria de sus habitantes, en contraste a los imprevistos que ocurren muchas veces causados por las carencias y pobreza en la que viven los habitantes de la comunidad. Asimismo difundir su modo de ver el mundo, de expresar sus anhelos y como pese a sus luchas aún se mantienen unidos como grupo, alegres y hospitalarios.

La modalidad en que se captará a los personajes del documental será a través de la cámara subjetiva para generar mayor acercamiento entre el sujeto y el espectador, así como también con cámara en mano. Asimismo se utilizará la modalidad de entrevistas como medio de expresión por parte de los personajes en cuanto a temas y experiencias específicos. No se utilizará reconstrucciones de ficción por parte de los personajes y la manera de captar a los sujetos será a través de una organización rutinaria y de forma natural según sus actividades. Estas actividades son la pesca y la caza; la recolección de totora y de raíces para el armado de los pisos flotantes, las casas y los barcos; y la fabricación de artesanías. Se harán tomas con cámara fija de los ambientes, que servirán para la ubicación dentro del contexto, de los niños al jugar, las mujeres al bailar y cantar, también de los diversos eventos que se produzcan durante el rodaje.

Se desarrollarán entrevistas a los personajes, Orlando y María en donde hablaran sobre sus deberes diarios, sus actividades, así como también sus anhelos y pensamientos para el futuro. Las entrevistas al principio se desarrollarán a través de grabaciones de audio como parte de una conversación entre el realizador y el protagonista para fortalecer el vínculo entre ambos, siguiendo la metodología del documentalista Jorge Prelorán. Posteriormente se usará cámara fija para la entrevista en lugares determinantes y se empleará la cámara en mano para cuando los protagonistas se encuentren en la realización de actividades, por ejemplo Orlando invita al equipo técnico a ingresar y conocer su vivienda.

Los planos utilizados serán generales o más abiertos cuando se alterne de actividad en actividad, además para ubicar al espectador dentro de la locación, por otro lado se usarán planos más cerrados en las entrevistas y planos detalle para mostrar algo específico y generar intimidad. En cuanto a movimiento de cámara, se hará uso de paneos y travelling in y travelling out durante la línea de relato secundaria.

En cuanto a la dirección de fotografía, el clima que se desea transmitir es de calidez. Se hará uso del contraste de los colores encendidos de la vestimenta, contra el de los decorados de la locación que son el azul del cielo, el dorado de la totora, la luz del sol radiante de Puno y el azul profundo del lago. Además se utilizará la mayor cantidad de luz natural, al aire libre, puesto a que la mayoría de las actividades ocurren durante el día. En caso de filmar en la noche se utilizará la luz de la luna y de algunos reflectores, para no perder el clima de calidez. Se hará uso de retoque de color en saturación en post producción para la línea de relato secundaria.

Será necesario programar el rodaje de acuerdo al servicio meteorológico, en busca de días con menor probabilidad de lluvia y de temperatura agradable. Según el calendario climático esto se da entre los meses de Octubre a Abril.

El audio forma parte de un elemento imprescindible para la propuesta final del proyecto. Al tratarse de un documental, es importante ser sumamente cuidadoso y perfeccionista al

grabar las entrevistas y es de gran necesidad prestar atención a los silencios además de contar con un ambiente adecuado, ya que en caso de alguna falla, lo grabado será irrepetible. El sonido que se usará es el de ambiente, en busca de intensificar la naturaleza que caracteriza a la locación. Para una mejor calidad del audio en las entrevistas se usará corbatero y para las escenas realizadas bajo alguna actividad en conjunto, como el de las mujeres al cantar, se usará sonido sincrónico a través de una caña. Durante el desarrollo de las actividades cotidianas se acompañará de fondo con música instrumental andina peruana muy suave, en momentos de tensión se cortará.

El inicio del documental empezará con música de *saya* peruana, género originario de la provincia de Puno y el final será musicalizado con la canción instrumental *Amor de arena* del grupo *Romance*, que también pertenece al género musical de la *saya* peruana. La atmósfera que se quiere transmitir es de alegría, esa sensación que irradian los habitantes de la isla a través de los cantos, de la vestimenta y de la amabilidad con que reciben a los visitantes, a pesar de las carencias y contra tiempos. El tono reflejará la tranquilidad en la que se vive, en contraste con el estrés de la ciudad, pero al mismo tiempo busca transmitir sentimientos y emociones, como el de generar compasión para los habitantes de la comunidad con el fin de asistir sus carencias a través de la inclusión.

En cuanto a los personajes, el film contará con un personaje principal quién es el presidente de la isla Suma Tica, así como también con una variedad de personajes secundarios que incluye a los miembros de su familia. El personaje principal del documental es Orlando Mamani, un peruano de 42 años, presidente de la isla Suma Tica en la comunidad étnica de Los Uros y está encargado de tomar las decisiones dentro de su isla como jefe. Él está casado con Juana y juntos tienen dos hijos, un varón de 10 años llamado Unay y una nena de 7 llamada Sami.

En Suma – Tica también viven los padres y el hermano menor de Juana, Helman quien está casado con María Huamán, la secretaria de la isla. De esta manera se vinculan entre si las 3 familias que habitan en Suma – Tica.

El presidente de la isla se levanta muy temprano, va en busca de redes y junto a los hermanos varones de Juana van de pesca. Mientras ellos realizan dicha actividad, las damas preparan el desayuno y se encargan de asistir a los niños para llevarlos a la escuela. Por las tardes las mujeres de la isla trabajan en la fabricación de artesanías, estas son vendidas diariamente a los turistas que ingresan como visitantes.

Otra de las principales actividades que desempeñan los varones además de la caza y la pesca, es la recolección de la totora, planta esencial utilizada en la comunidad y que forma parte de la caracterización de Los Uros del Titicaca.

La totora es una planta parecida a la cebada y se encuentra en las profundidades del lago Titicaca. Es para ellos de múltiple uso, puesto a que con la planta fabrican el suelo en donde viven, las casas, los barcos y las artesanías, inclusive también les sirve como alimento, pues se consume como el equivalente a una fruta. Según Orlando: “Una de las cosas que más quiero es que mi hijo estudie, se desarrolle y conozca el mundo más que yo. No tengo miedo de que se vaya a la ciudad y se pierda, pues al final todos siempre regresan” (Comunicación personal, 20 de Marzo del 2013).

ej.: ver imagen en anexo del cuerpo C.

María es un personaje secundario dentro del film, ella también es de nacionalidad peruana y tiene 23 años. Está casada con el hermano menor de Juana, Helman y aún no tienen hijos. Una de sus funciones como secretaria, es encargarse del movimiento turístico para su Isla.

El turismo es lo que mayor ingreso le genera a esta comunidad; sin embargo aún están muy lejos de tener ganancias suficientes para adquirir tranquilidad económica y bienestar. Los días que no se reciben visitantes en Suma - Tica, María está encargada de dar la bienvenida en la caseta de entrada a la comunidad de los Uros, turnándose con otras

secretarías de diferentes islas. Los días que si se recibe visitas, ella es la representante de enseñar a los turistas las tradiciones y actividades que se practican en su comunidad.

Una de las actividades que se ofrece a los turistas y de gran relevancia, es la elaboración de los pisos flotantes, desde la recolección de la totora hasta el anclaje.

Esta actividad ha de ser a la que mayor tiempo se le dedica en la comunidad, debido a los fenómenos climáticos que afectan y desgasta el material de la totora, como son las fuertes lluvias y ráfagas de viento. La construcción del piso flotante de las islas de la comunidad está hecha de la planta de la totora, para obtenerla, los varones van en busca a las profundidades del lago de donde son cosechadas.

Una vez recolectadas se colocan en forma de bloque y quedan unidas por medio de estacas y sogas en las raíces que flotan sobre el lago. Además del piso flotante, los habitantes de la comunidad fabrican sus casas que son renovadas cada dos meses, así como también el medio de transporte que utilizan para movilizarse, balsas hechas del mismo material y del que se tienen diferentes modelos.

Como otro medio de atracción, María les ofrece a los turistas el paseo hasta la isla principal de la comunidad en el Mercedes Benz de totora, donde se cobra un precio adicional, a cambio ella junto a las demás mujeres de Suma – Tica, cantan canciones en su lengua nativa, el aymará como forma de agradecimiento. Según María: “Los turistas vienen, miran, pasean, toman fotos y se van, la mayoría no nos compra artesanías, por ese motivo es como parte del recorrido llevarlos en el Mercedes Benz hasta la isla principal y así poder ganar dinero extra” (Comunicación personal, 21 de Marzo del 2013).
ej.: ver imagen en anexo del cuerpo C.

Además de Orlando y María, aparecerán en el film los demás familiares que también viven en la isla Suma – Tica son: Sami de 7 años, Unay de 10, Juana esposa de Orlando, Helman y los padres de Juana; Jacinta y Oliveiro.

ej.: ver imagen en anexo del cuerpo C.

Otra herramienta importante dentro de la propuesta de estilo del documental son las locaciones que se utilizarán para el rodaje.

El puerto de Puno, es la partida inicial para llegar a Los Uros, ahí los visitantes toman una lancha que los conduce hasta la comunidad que es de una hora de viaje aproximadamente. Otra locación es La isla Suma – Tica, lugar donde viven los personajes del film, Orlando y su familia. Se mostrarán las actividades que tienen las familias dentro de la isla, la rutina diaria, así como también se realizarán las entrevistas y se filmarán las acciones y acontecimientos de mayor relevancia.

La isla principal es la isla más antigua de la comunidad, de unos 300 años aproximados. A esta isla es donde hoy llegan los turistas y en donde se encuentran hospedajes, un restaurante, un criadero de truchas, una posta y hasta una discoteca.

Como parte del recorrido turístico, los visitantes viajan desde la isla visitada, en este caso Suma – Tica, hasta la principal en el Mercedez Bens, ahí aguardarán a la lancha que los llevará de regreso al puerto. Para los que deseen convivir y pasar más tiempo con Los Uros, aquí se encuentran los hospedajes, que son opcionales.

En esta locación se filmaran parte de las actividades turísticas y eventos que suceden en la comunidad. También será la locación en donde el equipo técnico pasará las noches.

Los sujetos de la propuesta para el documental *Los Uros: Yo amo a la Pachamama*, son personas reales. Ellos habitan la isla Suma – Tica, que está conformada por Orlando el presidente, María la secretaria y sus respectivas familias.

ej.: ver imagen en anexo del cuerpo C.

5.6 Diseño de producción

En este punto de la carpeta de producción se mostraran imágenes, bocetos y referencias visuales que describen la idea del proyecto documental.

ej.: ver anexo del Cuerpo C.

5.7 Planificación de ejecución

El período de pre producción de cualquier película es aquel en el que se adoptan todas las decisiones y se efectúan los preparativos para el rodaje. En lo que se refiere al documental, incluye la elección del tema, los trabajos de investigación, la formación de un equipo, escoger los equipos de filmación que serán necesarios y las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y horarios de rodaje. (Rabiger, 1987, p.29)

Los objetivos del documental etnográfico, *Los Uros: Yo amo a la Pachamama*, son el de difundir y dar a conocer la realidad en la que viven los habitantes de la comunidad étnica Los Uros del lago Titicaca en Perú. Esto se realizará a través de una investigación etnográfica previa, en donde se visitará, observará y tomará apuntes en forma de diario de viajes. Esta indagación y selección de la documentación previa abrirá paso a la realización de la película. Por otro lado, la propuesta documental además será un medio de expresión para los personajes principales, que manifestarán su deseo por querer salir de la marginación, de la pobreza y así ser asistidos en sus carencias lo que les beneficiará en su desarrollo, además de buscar promover la inclusión social.

La motivación de la directora es la creación de piezas audiovisuales de contenido real, que den a conocer comunidades étnicas que aún prevalecen en Perú, difundiendo sus estilos de vida, para incitar al espectador a la toma de conciencia y a la inclusión de estos grupos con el fin de generarles desarrollo y bienestar.

El lugar donde se llevará a cabo el documental será *in situ*, es decir que la locación es en el territorio donde habitan los pobladores de la comunidad. Ellos se encuentran sobre islas flotantes en el lago Titicaca, en la provincia de Puno en Perú. El tiempo será actual, la audiencia destinada será para el público en general.

Tanto hombres como mujeres, que quieran conocer sobre el grupo étnico de Los Uros. La idea es transmitir el documental con el fin de educar, informar, culturizar y llevar al espectador a la concientización y a la reflexión. Así mismo se enfatizará en la difusión dentro de organizaciones no gubernamentales, así como instituciones del estado, para que se pueda llegar a resolver los temas de asistencia e inclusión para la comunidad.

Para el rodaje de un documental etnográfico, es recomendable contar con un equipo pequeño de filmación, ya que será más fácil el manejo dentro del equipo y también para que las personas que se encuentren frente a la cámara se desinhibían con mayor facilidad. Para el rodaje de este proyecto, será necesario contar con cinco personas como equipo de trabajo. Un director – productor, un director de foto - operador de cámara, un técnico de sonido, un eléctrico y un asistente de producción.

Los equipos y materiales necesarios para el rodaje a tener en cuenta son: la Cámara, Claqueta, Objetivos, Filtros, Fotómetro, Trípode, Trípode enano, Caña, Monitor de video, Auriculares, Cargadores, Flash continuo, Equipo de iluminación, Cables de enlace, Cables complementarios, Baterías y cargador de cámara, Baterías y cargador del equipo de audio.

La cámara que se utilizará para la filmación del documental es la *Blackmagic pocket cinema camera*. La elección de la cámara se debe a la calidad visual de sus imágenes, el tamaño que permite comodidad y flexibilidad durante el rodaje y la facilidad para el manejo de los archivos: RAW cinema DNG Y Appel ProRes. Además es recomendada para la realización de documentales y trabajos de campo.

Asimismo como parte de la planificación de ejecución del proyecto documental, se podrán visualizar las planillas de producción y el cronograma en el anexo de cuerpo C.

5.8 Presupuesto preliminar

Se denomina presupuesto preliminar a la cotización estimada sobre la producción de un proyecto audiovisual, que se diferenciará del presupuesto final que se elaborará cuando el guión final esté terminado y aprobado.

El camino correcto para realizar un presupuesto propiamente dicho exige la elaboración previa de un desglose y un plan de rodaje, pero por tratarse de un presupuesto preliminar, el director de producción hace una estimación a grandes rasgos de aquellos elementos relevantes del desglose y un cálculo general de días de rodaje. (Del Teso, 2011, p.279).

Para la elaboración de un presupuesto no existe un modelo único, puede haber tantos modelos de presupuesto como de productoras. Asimismo para iniciar la cotización, el director de producción deberá determinar si se trata de un proyecto de pequeña, mediana o grande producción.

En el proceso a seguir, será necesaria la división de rubros que facilitarán la organización de la propuesta documental. Estos rubros deben incluir las áreas de mayor relevancia a tener en cuenta como son: el alquiler de los equipos, el equipo técnico, los procesos de laboratorio, el alojamiento y gastos de viaje, los gastos administrativos, el elenco, los imprevistos, etc.

El presupuesto preliminar realizado para la propuesta documental: Yo amo a la Pachamama, está en base a la moneda peruana, puesto a que el documental se efectuará en Perú y con medios y equipos técnicos del lugar. La moneda es el nuevo sol peruano y se colocará el precio al lado al cambio en dólar estadounidense, como referencia. El cambio en la actualidad del dólar al nuevo sol peruano es de 2,80.

El modo de desarrollo del presupuesto estará organizado en áreas por rubros considerados relevantes y se estima en costos a una semana de rodaje en convivencia con la comunidad étnica de Los Uros, en Puno. Esto no incluye la etapa previa de investigación, ya realizada in situ. La planilla del presupuesto preliminar se encuentra en el Cuerpo C del PG. ej.: ver Tabla1, pág. 9, anexo del Cuerpo C.

ej.: ver Tabla en anexo del Cuerpo C.

5.9 Fondo de fomento

Un fondo de fomento a utilizar para la realización de este documental será el CONACINE, Consejo nacional de cinematografía de Perú. Es un organismo que impulsa la cultura cinematográfica en el país y fomenta al desarrollo de proyectos audiovisuales.

Asimismo es la entidad representativa oficial de la cinematografía peruana a nivel nacional e internacional y su accionar permite estar presente en concursos y festivales

fomentando la cultura del cine. Esta organización es el resultado de la negociación entre productores a través de sus instituciones principales como la Asociación de Cineastas del Perú (ACDP), la Sociedad Peruana de Productores y Directores Cinematográficos (SOCINE), y el Ministerio de Educación.

Por otro lado, se recaudará fondos para el proyecto a través de financiamiento personal como ahorros y créditos obtenidos por la autora así como también a través de la plataforma online IDEAME. Esta plataforma está creada para usuarios en América latina, ya que la falta de capital y acceso al financiamiento, restringen a las personas a tomar acción para darle vida a sus ideas, proyectos o sueños. Por este motivo es que surge Ideame, donde a través del financiamiento colectivo, las redes sociales y servicios de valor agregado es que se obtienen sumas de dinero que apoyan las diferentes iniciativas. Actualmente el proyecto *Los Uros: Yo amo a la Pachamama*, se encuentra registrado en el portal, donde a través del *Crowdfunding*, o financiamiento de multitudes, se empezará a recaudar los fondos.

Por último, se aplicará a una financiación a través de un fondo de ayuda, en este caso Jan Vrijman o el *International Documentary Film Festival Amsterdam* (IDFA), siendo un fondo de fomento que facilita recursos económicos para proyectos documentales, en este caso para residentes de países de América Latina como Perú. Este proyecto postulará para la categoría de producción y post producción, siendo el monto asignado hasta 15 mil euros. Para la postulación se debe llenar un formulario on-line en inglés, seguidamente enviar la documentación adicional vía e-mail con los requisitos que deben cumplirse según la categoría a la que se postula.

5.10 Exhibición

El proyecto de documental etnográfico independiente, *Los Uros: Yo amo a la Pachamama*, tiene como finalidad participar en festivales tanto nacionales como internacionales.

Iniciará su primera exhibición a nivel nacional, postulando a la convocatoria del Festival de Cine de Lima, en la sección oficial de Documental. Esta sección se desarrolla la segunda semana de Agosto de cada año.

Para poder participar en la convocatoria, se debe enviar al comité el formulario de inscripción y el DVD rotulado en las fechas que dicta la organización, acatando los requisitos correspondientes.

El aporte de este PG, es descubrir junto a los habitantes de la comunidad étnica de Los Uros, su modo de vida que los mantiene como grupo en la actualidad. A través del documental, se les da voz a sus habitantes para que de esta manera puedan expresarse y así invitar al espectador a la reflexión y generar propuestas de inclusión y desarrollo.

A su vez, desde el área profesional se propone promover al cine documental y motivar tanto a la producción como al consumo del género en la región.

Conclusiones

El estudio acerca de los medios de comunicación, enfocado en el cine de género documental y su impacto en la sociedad, implicó una profunda investigación sobre los inicios del cine, los géneros cinematográficos, así también como su desarrollo, evolución y las tendencias que influyeron con el paso del tiempo. Al centrarse en el documental, el estudio realizado a lo largo del PG incluyó también el desarrollo del género a partir de las diferentes tendencias que se originaron por medio de sus respectivos representantes dentro de la historia del cine. Lo que se buscaba era una forma de representar la realidad sobre hechos relevantes y verídicos que ocurrían en el mundo, para así informar, educar y darle un desarrollo puro a través de la observación, generando interés en el espectador. Esta forma de expresar, bajo la mirada del realizador, enlazada a los avances tecnológicos, suscitó una evolución importante en el género, como la concepción del valor que se le atribuía en el momento de filmar al sujeto investigado. Ya sea por falta de conocimiento, prejuicios o como una forma de manifestar poder. En los inicios del género documental, se mostraba un sentido de superioridad en donde el sujeto a documentar carecía de dicho valor en comparación a la del realizador, quien era el profesional, tal fue el caso de Nanook el esquimal. La comunidad esquimal, en principio fue filmada como parte de un descubrimiento y medio de entretenimiento, pero con el paso de los años esta visión fue cambiando. Se observó que a raíz de la guerra mundial, tanto el realizador como el sujeto documentado, eran percibidos socialmente de igual a igual como seres humanos. El cineasta se involucraba para ayudar al herido mientras se filmaba, igualando la condición de ambos al verse como un ser humano ayudando a otro en la misma condición. Y en la actualidad se volvió a modificar, llegando incluso a observar que el realizador quedó relegado como alguien inferior al personaje, ya que este enseña y difunde un nuevo mensaje hacia al espectador y a la sociedad.

Por otro lado, el formar parte de un territorio rico culturalmente, como es América Latina y sobre la que se tiene en algunos caso poca información, es que se realiza una

investigación sobre los orígenes de la raza en la región, descubriendo gran cantidad de grupo étnicos que aún habitan y perduran en el territorio latinoamericano. De esta manera es que se hace un estudio etnográfico que luego se fusionará, con las ciencias de la comunicación y poder así informar, educar, entretener y concientizar al espectador. El grupo étnico de los Uros, forma tan sólo una parte pequeña de la gran variedad de comunidades étnicas que conforman el multiculturalismo dentro de Perú. Cabe destacar que esta comunidad tiene necesidades y carencias importantes que no deben ignorarse y una forma de darlas a conocer es a través de la difusión de la información sobre su modo de vida que prevalece en la actualidad. Para un realizador de cine etnográfico, es importante tener en cuenta que se tiene la intención de entender un modo de vida y de poder crear una pieza audiovisual con la finalidad de generar un cambio positivo para la comunidad. Del mismo modo, tener una visión más humana, libre de prejuicios, sin pretensiones de cambiar las costumbres del otro, tratándose de igual a igual y no con soberbia o ínfulas de superioridad. Por este motivo, es de suma importancia mantener la ética profesional como parte de la metodología de trabajo desde la idea inicial del proyecto, para así poder despertar tanto la mente como el espíritu del espectador, para que se tome consciencia sobre una realidad actual y poder generar asistencia e inclusión dentro del sistema socio-económico de un país. De esta manera, brindar desarrollo y mejoría en la calidad de vida de los habitantes de comunidades étnicas y al mismo tiempo mantener sus costumbres llenas de tradiciones ancestrales, como la raíz cultural de toda una nación.

En primera instancia se debe señalar que lograr vincular ambas áreas de estudio, como la etnográfica y la de los medios de comunicación fue de arduo trabajo. En ocasiones fue muy fácil perder la mirada y con ella el objetivo de la propuesta inicial en relación a los medios audiovisuales. El proceso de la profundización teórica fue sumamente provechosa, ya que se pudo aprender sobre una área lejana, como es la etnografía y los métodos de investigación etnográfica, áreas de estudio que dan inicio a la etapa

organizacional para el desarrollo de la carpeta de pre producción. Asimismo el correcto asesoramiento por parte de profesionales como guías hacia la creación de la carpeta del proyecto fue indispensable. Cabe destacar que dicha asesoría por parte de profesionales especializados en el área del documental abrió también una nueva forma de aprendizaje, que en este caso se toma con la intención de disminuir posibles futuros inconvenientes como en cuestión de tiempo y dinero. Estas experiencias derivaron en el aprendizaje sobre la autoría de cada proyecto, puesto a que cada realizador puede utilizar una metodología distinta y que más se acomode a su estilo de trabajo, concluyendo que si bien es de suma importancia contar con las herramientas del lenguaje audiovisual, pues son esenciales para la correcta difusión del mensaje, existen otras herramientas propias que dependerán de las decisiones tomadas por el realizador y por el equipo de trabajo. Al tratarse de un documental de tipo no convencional, es relevante tener en cuenta los métodos apropiados para obtener un trabajo final de calidad. Estos métodos se basan en la ética y la actitud que debe tener el equipo técnico desde la etapa de investigación debido a que se está tratando con seres humanos, por lo que el respeto es esencial. Otro ítem importante en cuanto al desarrollo del proyecto es la escritura del guión, que en el cine de ficción forma parte del desarrollo de la etapa de pre producción, pero en el género documental se hace una escaleta y un pre guion enfocada en las preguntas que se quieren desarrollar con los personajes; en el caso del documental etnográfico se puede hacer una escaleta como organización de la idea principal del proyecto y sobre conversaciones obtenidas con los personajes tras la convivencia, ya que una vez en el rodaje, el diálogo va a fluir de una manera desconocida dando como resultado un guión terminado sobre la mesa de montaje, una vez finalizada la filmación. Es relevante tener claro el mensaje que se quiere transmitir, dado que durante cada visita a la comunidad aparecerán situaciones que inevitablemente dificulten la estructura inicial, desviando el eje central la propuesta planteada. Es importante también tener en cuenta que un documental etnográfico, incluye herramientas de trabajo específicas.

Estas herramientas contienen el estudio previo sobre el grupo étnico y el método de observación. Durante el periodo de investigación y convivencia con los pobladores de la isla Suma – Tica, se logró entender la relevancia de los medios, en especial el documental como una herramienta de comunicación.

Un medio por el cual sus habitantes puedan usarlo como medio de expresión, teniendo en cuenta que desean con mucho anhelo transmitir su propia voz. Durante la realización del estudio en campo y las entrevistas a los personajes, Orlando y María, quienes expresaron sus aspiraciones para la comunidad, es que se constató que en la actualidad se pueden ejercer diversas propuestas para la realización de piezas audiovisuales y de manera sencilla debido al desarrollo de la tecnología. El objetivo es llegar hasta aquellos lugares, como la isla Suma – Tica, que se encuentran relegados y que muchas personas desconocen con el fin de dar voz a sus habitantes.

De esta manera se logra ratificar el poder y alcance del género documental para la difusión de aquellas voces que quieren ser escuchadas, de aquellas vidas que anhelan ser valoradas, y que se encuentran marginadas debido a prejuicios basados en la ignorancia, pero que son una realidad en la actualidad. La posibilidad de haber llegado hasta la comunidad étnica de Los Uros del lago Titicaca, y de haber podido entrar a la vida de las familias de la isla Suma – Tica, es considerado como uno de los puntos concluyentes de mayor relevancia, ya que luego de la convivencia y la experiencia en el lugar de estudio, creció el interés y el deseo de generar un cambio a través de la difusión de un mensaje. Desde el aporte vinculado a la carrera de comunicación audiovisual como un medio para dar voz a quienes no la tienen y necesitan ser escuchados. De esta manera promover también a la creación de proyectos audiovisuales, y así impulsar tanto a la producción como al consumo del género documental en la actualidad.

Se puede concluir, que la investigación de comunidades étnicas deriva al estudio de la etnografía y que es posible utilizar los medios de comunicación como una herramienta para difundir, dar a conocer, culturizar y transmitir un mensaje.

Este mensaje tiene como fin generar la toma de conciencia en el espectador, invitándolo a la reflexión, convirtiéndose en un medio más para la inclusión social. El objetivo principal de este proyecto fue desarrollar una carpeta de pre producción para la realización de un documental etnográfico en base a la comunidad de Los Uros, cuya finalidad anhela captar la atención del espectador para concientizar sobre la problemática social y promover así la inclusión social, resultando satisfactorio teniendo en cuenta que en el capítulo anterior queda desarrollada dicha propuesta. Asimismo los objetivos específicos también se han realizado, puesto a que se esclarece el alcance que tiene el género documental desde el análisis a lo largo de su historia. Además se tuvo como objetivo investigar a la comunidad étnica con el fin de ser fuente de inspiración para proyectos audiovisuales, así como también para promover a la producción y al consumo. Para finalizar, también se cumplió el objetivo de realizar una carpeta de pre producción bajo la mirada de la autora, con el fin de servir como guía para jóvenes documentalistas que deseen realizar piezas audiovisuales del mismo género.

Lista de referencias bibliográficas

- Achahui, G. (Ed.). (1993). *Nueva constitución política del Perú*. Lima: Chirre S.A.
- Amar, V. (1994). *El cine nuevo brasileño (1954 – 1974)*. Madrid: DYKINSON
- Ardevol, E. y Tolón, L. (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de etnología.
- Ardevol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC
- Aumont, J., Bronetta, G., Carmona, R., Costa, A., Dellasta, M., Elena, A., Palacio, M., Redi, R., Talens, J. y Zunzunegui, S. (1998). *Historia general del cine volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones cátedra
- Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós
- Barnow, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa
- Bendezzi, G. (2003). *Cartoon: 110 años de cine de animación*. Madrid
- Besteiro, C. y Rivaya, B. (2008). *Trabajo y cine: una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Madrid: Ediciones de La Universidad de Oviedo
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Canahuire, J. (2002). *La misteriosa cultura de Los Uros de ayer y hoy*. Puno: Impresiones Offset
- Clemente, J. (1963). *Robert Flaherty*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Colombres, A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos aires: Ediciones del sol
- Del Teso, P. (2011). *Desarrollo de proyectos audiovisuales: Su organización por metodología DPA*. Buenos aires: Nobuko
- Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos aires: Imago Mundi
- Gootenberg, P. (1995). *Población y etnicidad en el Perú republicano en el siglo XIX*. Lima: IEP ediciones
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma
- Hammersley, M. (2004). *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Routledge
- Iwerks, L. (2007). *La historia de Pixar animation studios*. [DVD]. Estados unidos: Iwerks Productions
- Ledo, M. (2004). *Del cine ojo a Dogma95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós Ibérica

- Linton, R. (1942). *Estudio del hombre*. México DF: Fondo de cultura económica S.A.C.
- Loayza, R. (2008). *Titicaca: donde todo comenzó*. Lima: WUST
- Marino, A. (2004). *Cine argentino y latinoamericano: Una mirada crítica*. Buenos aires: Nobuko
- McQuail, D. (1996). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México D.F: Paidós mexicana
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos aires: Paidós
- Preloran, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos aires: Catálogos
- Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: STELVIO
- Reynolds, M. (2011). *Etnografía para marcas y nuevos negocios*. Buenos aires: La Crujía
- Reynoso, C. (Ed.). (2003). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa
- Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos aires: Paidós
- Russell, C. (1999). *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. London: Duke University Press. Citado en: Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos aires: Paidós
- Sánchez, J. (2010). *Romper la tensión del arco: Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC
- Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución: Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Gijón: Ediciones Lumiere S.A.
- Valdivia, N. (2011). *El uso de categorías étnico raciales en censo y encuestas en el Perú: Balance y aporte para una discusión*. Lima: Grade
- Viet, J. (1979). *Los métodos estructurales en las ciencias sociales*. Buenos aires: Amorrortu editores
- Wells, P. (2007). *Fundamentos de la animación*. Barcelona: Parramón

Bibliografía

- Achahui, G. (Ed.). (1993). *Nueva constitución política del Perú*. Lima: Chirre S.A.
- Amar, V. (1994). *El cine nuevo brasileño (1954 – 1974)*. Madrid: DYKINSON
- Ardevol, E. y Tolón, L. (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de etnología.
- Ardevol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC
- Atkinson, P. y Hammersley, M. (1983). *Etnografía: Métodos de investigación*. Buenos aires: Paidós
- Aumont, J., Bronetta, G., Carmona, R., Costa, A., Dellasta, M., Elena, A., Palacio, M., Redi, R., Talens, J. y Zunzunegui, S. (1998). *Historia general del cine volumen I: Orígenes del cine*. Madrid: Ediciones cátedra
- Barnow, E. (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Síntesis
- Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós
- Bassa, J. (1993). *El cine de ciencia ficción: Una aproximación*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Bello, A. (2004). *Etnicidad y ciudadanía en América latina*. Santiago de Chile: CEPAL
- Bendezzi, G. (2003). *Cartoon: 110 años de cine de animación*. Madrid
- Besteiro, C. y Rivaya, B. (2008). *Trabajo y cine: una introducción al mundo del trabajo a través del cine*. Madrid: Ediciones de La Universidad de Oviedo
- Breschand, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinema*. Paris: Gallimard
- Cáceres, G. (2004). *Entre dibujos, marionetas y pixeles: Notas sobre cine de animación*. Buenos aires: La Crujía
- Campo, J. (2007). *Cine documental: Memoria y derechos humanos*. Buenos aires: Nuestra América editorial
- Canahuire, J. (2002). *La misteriosa cultura de Los Uros de ayer y hoy*. Puno: Impresiones Offset
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Clemente, J. (1963). *Robert Flaherty*. Madrid: Ediciones RIALP S.A.
- Clive, P. (1992). *Historia verde del mundo*. Barcelona: Ediciones Paidós

- Colombres, A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos aires: Ediciones del sol
- Comolli, J. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología*. Buenos aires: Ediciones Manantial
- Costa, A. (1988). *Saber ver el cine*. Buenos aires: Paidós
- Cuche, D. (1996). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos aires: Nueva visión
- Del Teso, P. (2011). *Desarrollo de proyectos audiovisuales: Su organización por metodología DPA*. Buenos aires: Nobuko
- Falcone, J. (2009). *Poetizar la realidad: Un camino hacia el cine documental*. Neuquén: Editorial de la universidad nacional de Comahue
- Feldman, S. (1998). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa
- Finn, W. (2004). *Vacas vaqueras*. EE.UU: Walt Disney Pictures
- Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos aires: Imago Mundi
- García, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: Mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio
- Gootenberg, P. (1995). *Población y etnicidad en el Perú republicano en el siglo XIX*. Lima: IEP ediciones
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma
- Hammersley, M. (2004). *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Routledge
- Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. (1988). México: Universidad Autónoma de México
- Iwerks, L. (2007). *La historia de Pixar animation studios*. [DVD]. Estados unidos: Iwerks Productions
- Ledo, M. (2004). *Del cine ojo a Dogma95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós Ibérica
- León, I. (2014). *Tierras bravas: cine peruano y latinoamericano*. Lima: Universidad de Lima fondo editorial
- Linton, R. (1942). *Estudio del hombre*. México DF: Fondo de cultura económica S.A.C.
- Loayza, R. (2008). *Titicaca: donde todo comenzó*. Lima: WUST
- Lusnich, A. y Piedras, P. (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina 1896 – 1969: Formas, estilos y registros*. Buenos aires: Nueva Librería

- Martínez, M. (2008). *La investigación cualitativa etnográfica en educación: Manual teórico – práctico*. México D.F: Editorial trillas
- Marino, A. (2004). *Cine argentino y latinoamericano: Una mirada crítica*. Buenos aires: Nobuko
- McQuail, D. (1996). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. México D.F: Paidós mexicana
- Moscardó, J. (1997). *El cine de animación en más de cien largometrajes*. Buenos aires: Alianza
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos aires: Paidós
- Prelorán, J. (1987). Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico. En Rossi, J. (Ed.). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán* (p. 74). Buenos aires: Ediciones Ayllu
- Prelorán, J. (2004). *El cine etnobiográfico*. Buenos aires: Catálogos
- Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: STELVIO
- Restrepo, R. (1998). *Solo memorias: Muestra internacional documental*. Bogotá
- Reynolds, M. (2011). *Etnografía para marcas y nuevos negocios*. Buenos aires: La Crujía
- Reynoso, C. (Ed.). (2003). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa
- Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica: Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos aires: Paidós
- Russell, C. (1999). *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. London: Duke University Press. Citado en: Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos aires: Paidós
- Sánchez, J. (2010). *Romper la tensión del arco: Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC
- Sardón, V. (2005). *Los aymaras bajo el arco iris del tiempo y el espacio*. Lima: WB impresiones
- Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución: Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Gijón: Ediciones Lumiere S.A.
- Valdivia, N. (2011). *El uso de categorías étnico raciales en censo y encuestas en el Perú: Balance y aporte para una discusión*. Lima: Grade
- Viet, J. (1979). *Los métodos estructurales en las ciencias sociales*. Buenos aires: Amorrortu editores
- Wells, P. (2007). *Fundamentos de la animación*. Barcelona: Parramón