



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA
La Universidad Técnica Particular de Loja

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DOCUMENTAL “PETROGLIFOS DE LA PROVINCIA DE LOJA”

TESIS DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTOR:

GABRIELA CAROLINA SAMANIEGO VIVANCO

DIRECTORA:

MGS. VERÓNICA GONZÁLEZ RENTERÍA

Loja- Ecuador

2010

CERTIFICACIÓN

Mgs. Verónica González Rentería.,

DOCENTE DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

C E R T I F I C A:

Que el presente trabajo realizado por la estudiante Gabriela Carolina Samaniego Vivanco, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por lo tanto autorizo su presentación.

Loja, 8 de Noviembre del 2010

.....

AUTORÍA

Las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo, son de exclusiva responsabilidad de los autores.

.....

Gabriela Samaniego Vivanco

CESIÓN DE DERECHOS

“Yo, Gabriela Samaniego Vivanco declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 67 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se realicen a través, o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”.

.....

Gabriela Samaniego Vivanco

AGRADECIMIENTO

A los Municipios de Macará, Celica, Gonzanamá, Quilanga, Paltas y Chaguarpamba por la colaboración en el desarrollo del presente trabajo de investigación.

A la Escuela de Comunicación Social y al CITTES de Vía Comunicaciones por el apoyo necesario para la realización del documental.

De manera especial a la Magister Verónica González Rentería, por haber guiado y orientado acertadamente la realización de la presente tesis.

Autora

DEDICATORIA

A mis padres Miriam y René quienes me ayudaron y apoyaron durante toda mi carrera.

A mis hermanos por estar siempre conmigo.

INDICE DE CONTENIDOS

DOCUMENTAL “PETROGLIFOS DE LA PROVINCIA DE LOJA”

| | |
|-------------------------|--------|
| Certificación..... | i |
| Autoría..... | ii |
| Cesión de Derechos..... | iii |
| Agradecimiento..... | iv |
| Dedicatoria..... | v |
| Introducción..... | 1 |
| Objetivos..... | 2 |
| Marco Teórico..... | 3 - 85 |

1. CAPÍTULO UNO:

EL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA AUDIOVISUAL

| | |
|----------------------------------|--------|
| 1.1 Documental..... | 3 - 8 |
| 1.2 Historia del Documental..... | 8 - 12 |

| | |
|--|---------|
| 1.2.1 Primeros Documentalistas de la Historia..... | 12 - 20 |
| 1.2.2 Aporte tecnológico en el Documental..... | 20 – 21 |
| 1.3 Modalidades de Documentales..... | 22 – 30 |

2. CAPÍTULO DOS:

ARTE RUPESTRE Y SU IMPORTANCIA A NIVEL MUNDIAL, NACIONAL Y LOCAL

| | |
|---|---------|
| 2.1 Arte Rupestre..... | 31 - 35 |
| 2.1.1 Clasificación del Arte Rupestres..... | 36 |
| 2.2 Petroglifos como pieza del Arte Rupestre..... | 36 - 37 |
| 2.2.1 Arte Rupestre a nivel Mundial..... | 38 - 41 |
| 2.2.2 Arte Rupestre a nivel Nacional..... | 41 - 42 |
| 2.3 Petroglifos en la provincia de Loja..... | 43 - 46 |
| 2.3.1 Cantón Celica..... | 47 - 49 |
| 2.3.2 Cantón Chaguarpamba..... | 49 - 50 |
| 2.3.3 Cantón Gonzanamá..... | 50 - 53 |
| 2.3.4 Cantón Macará..... | 53 - 56 |
| 2.3.5 Cantón Paltas..... | 56 - 60 |
| 2.3.6 Cantón Quilanga..... | 60 – 62 |

3. CAPÍTULO TRES:

REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL “PETROGLIFOS DE LA PROVINCIA DE LOJA”

| | | |
|--------------|--|---------|
| 3.1 | Preproducción..... | 63 - 65 |
| 3.1.1 | Diario de Campo..... | 66 - 73 |
| 3.1.2 | Investigación..... | 73 - 74 |
| 3.1.3 | Cronograma de viajes..... | 75 - 76 |
| 3.2 | Producción..... | 77 - 78 |
| 3.2.1 | Equipo Utilizado en el Documental..... | 78 |
| 3.2.2 | Entrevistados..... | 78 - 80 |
| 3.3 | Postproducción..... | 80 - 81 |
| | Conclusiones..... | 82 |
| | Recomendaciones..... | 83 |
| | Bibliografía..... | 84 - 85 |

INTRODUCCIÓN

Desde el año 2000, la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) a través del Centro de Arte y Diseño se ha interesado en auspiciar las investigaciones del arte rupestre existente en la provincia de Loja, al sur del Ecuador, mediante la creación del Proyecto Petroglifos, el mismo que pretende:

- Documentar científicamente los sitios,
- Gestionar su protección,
- Educar a la comunidad, y
- Aprovechar el recurso patrimonial en la aplicación del arte y el diseño

Objetivo General:

Realización de un documental sobre los petroglifos que se encuentran en la provincia de Loja.

Objetivos Específicos:

Con este documental quiero que las personas tengan conocimiento y valoren lo que tenemos en nuestra provincia.

Utilizando las técnicas audiovisuales desarrollar esta producción, para que pueda ser difundida tanto dentro y fuera de nuestra provincia.

Realizar un documental que contenga parte de la cultura de nuestra Provincia.

1. CAPÍTULO UNO:

EL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA AUDIOVISUAL

1.1 Documental

Concepto

Un documental es un término utilizado en el ámbito de las producciones audiovisuales y se trata de un registro de contenido científico, educacional, divulgativo o histórico, en que no se dramatizan los hechos registrados.

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 constituirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos.

En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Se debe considerar al documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. (Nichols, 1997, p.42).

El documental es la representación de la realidad, también se puede decir que es la organización y estructura de imágenes, sonidos, textos y entrevistas; según el punto de vista del autor determina el tipo de documental.

Para muchos autores el documental tiene características distintas, tal es el caso de los siguientes conceptos:

El padre fundador del documental, John Grierson, cree que este género es como el tratamiento creativo de la realidad.

Por otro lado Basil Wright cree que la función del documental no es simplemente educativa, sino de revelación.

Paul Rotha considera que el método del documental es una interpretación de sentimientos y pensamientos filosóficos totalmente diferentes en propósito y formas que los motivos de una película de ficción.

Jean Rouch explica que el documental es la historia cotidiana porque tratan como viven las personas, lo que quieren y no como trata de alcanzarlo.

La idea de Lewis Jacobs es que el documental puede ser identificado como un género especial del film, como un propósito social claro.

Robert Edmonds da un concepto pequeño pero muy claro de lo que es el documental, este autor dice, que documental es simplemente antropología filmada.

Uno de los conceptos más amplios nace de la Unión Mundial de Documentalistas (1948), en el que ponen a consideración que todos los métodos de grabar en celuloide, cualquier aspecto de la realidad interpretado ya sea por la filmación directa o por una sincera y justificada reconstrucción que parezca racional y emocional con el propósito de estimular el deseo por el ensanchamiento del conocimiento humano y el entendimiento de sus verdaderos problemas y sus soluciones en las esferas de lo económico, cultural y de relaciones humanas.

Existen muchos conceptos que son importantes y permiten tener una idea de lo que este género es, pero en otras palabras se puede decir que un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos.

Un *corpus* de textos

Otra forma de definir el documental es haciendo referencia a los textos directamente. Se considera que el documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirían ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa que no se observa en otros géneros. Cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales.

Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la representación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. (Nichols, 1997, p.48).

Dimensiones del documental

Durante muchos años el documental ha tenido cambios y estos cambios se demuestran ya que el documental moderno difiere mucho del anterior, puesto que es mucho más dependiente del guión y hoy día la tecnología permite filmar los acontecimientos con el sello del autor tal como se manifiestan. Se consigue de esta manera dar una sensación de espontaneidad y adaptación que resultan familiares, pues todos las hemos vivido en nuestras propias vidas.

Este género suele cubrir el presente o el pasado, aunque puede proyectarse también hacia el futuro. En ocasiones se utilizan actores cuando no se dispone de los protagonistas legitimados para dar cuenta del espíritu real de los hechos.

El documental refleja la riqueza y la ambigüedad de la vida, y esto le lleva más allá de la observación objetiva. La realidad humana cuando se encuentra bajo presión se convierte en surrealismo y alucinación. Junto a la realidad exterior visible se busca formas de representar la vida interior de los personajes que se están filmando, ya que sus pensamientos, sus recuerdos, sus sueños y sus pesadillas forman parte de la realidad. Los escritores han sabido siempre fluctuar entre la dimensión exterior y la interior de sus personajes, y a veces han incluido las percepciones del autor como parte de la rica narrativa resultante.

La gente supone normalmente que los documentales son “objetivos” porque con frecuencia presentan puntos de vista opuestos. Este tipo de equilibrio hace que el relato documental sea un examen sin prejuicios de los acontecimientos y de los personajes en cuestión. Ésta táctica heredada del periodismo, sirve para minimizar los peligros y las responsabilidades que podrían recaer sobre las empresas periodísticas. Por otra parte si se demuestra que la información era falsa, será un descrédito para quién la publicó o incluso puede desencadenar procesos legales.

Dentro de las diferentes formas de manejo o tratamiento del documental, encontramos que éste puede ser considerado como crítica social, ya que parece que este género se ocupa de destapar dimensiones que se encuentran más allá de la realidad e implican en cierta medida una crítica social; en este sentido este tratamiento invita al espectador a sacar sus propias conclusiones. (Rabiger, 2005, p.17-31).

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentados que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias.

En esencia, los documentales aparecen como pálidos reflejos de los discursos dominantes e instrumentales en nuestra sociedad si las películas «reflejan» nuestra

cultura, y si esta imagen espectacular es la definición fundamental y determinante del cine, entonces los documentales también deben atravesar esta «deshonra» del reflejo.

Los primeros documentales fueron particularmente vehementes en sus juicios sobre el cine de ficción. El realizador soviético Dziga Vertov y documentalistas británicos como John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings y Basil Wright realizaron comparaciones severas y poco halagadoras entre la industria del cine de ficción, el potencial formal del cine y el objetivo social del documental. Vapulearon a Hollywood como símbolo de espectáculos escapistas y postizos. Aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social. (Nichols, 1997, p.32-33).

Es posible que el documental no ofrezca una ruta tan directa o escénica al inconsciente como lo hacen la mayoría de las ficción. Los documentales, en cambio, son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideologías y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible. (Nichols, 1997, p.39).

Existen varios tipos de documental, entre ellos el *Documental Literario*, en el que se incluyen todas aquellas obras literarias, tanto las ficción como las que no, que por pertenecer a un contexto particular de la historia pueden ser consideradas como documentos históricos de dicha época. Se trata de aquellas obras que incluyen dentro de sí elementos documentales como los ensayos, biografías, libros periodísticos, memorias y libros de viaje. Por otra parte, pueden incluirse también novelas en las que se logra narrar y captar ciertos hechos históricos.

En segundo lugar, otro tipo de documental es el *Documental Fotográfico*. Desde la aparición del daguerrotipo, se considera a la fotografía una forma privilegiada de capturar la realidad. La importancia de este medio visual y el deseo incesante de captar la realidad ha promovido, desde mediados del siglo XIX un movimiento que obtiene elementos del foteriodismo, la fotografía paisajista y la etnográfica para lograr una incipiente fotografía documental, la que se ha encontrado en constante desarrollo.

Por otra parte, el *Documental Cinematográfico y Televisivo*, se caracteriza por no poseer mucho control sobre las imágenes mostradas, ni la existencia de un argumento predeterminado. De este modo, se trata mostrar realidades de la forma más objetiva que sea posible, aún cuando sea necesario el uso de la narración, la música y determinados efectos para poder narrar los hechos que muestran las imágenes. Dentro de esta rama de los documentales existen dos tipos: una en la que quienes captan las imágenes tienen un rol participativo, siendo testigos y también protagonistas de lo captado, otro tipo, en el que sólo se capta la realidad sin aparecer ante las cámaras. (¿Qué es un documental?, 2005 actualizado en 2010).

1.2 Historia del Documental

Inicios

Los inventores del cinematógrafo fueron personas de ciencia interesadas en documentar algún fenómeno o acción. Su ingenio les llevó a crear aparatos que permitieran llevar a cabo sus interesantes experimentos. Entre algunos ejemplos se encuentran: el francés Pierre Jules Janssen quien elaboró en 1874 un *revolver photographique* para registrar el paso de Venus ante el sol; el inglés Eadweard Muybridge estudió los movimiento de animales (caballos) por medio de cámaras fotográficas llegando en 1880 a proyectar caballos al galope; el francés Etienne Jules Marey en 1887 ideó un *fusil photographique* para seguir el vuelo de los pájaros; Georges Demeny en 1892 comenzó a captar y proyectar movimientos de la boca que articulaban pequeñas frases para que las personas sordas aprendieran a leer los labios.

Pero el gran y definitivo impulso a estos revolucionarios experimentos lo dieron los célebres inventores Thomas Alva Edison (1847-1931) y Louis Lumière, que lo convirtieron en una realidad industrial y comercial. Edison creó en 1894 el *kinetoscopio* de mirilla.

Un mamotreto que requería de varias personas para hacerlo funcionar y que no podía salir de un estudio montado en Nueva Jersey. Su trabajo fílmico, siempre grabado en estudio, derivó hacia el negocio del espectáculo.

Por otro lado Lumière lanzó en 1895 el *cinématographe*, una máquina que no dependía de la electricidad y con sólo cinco kilos (una centésima parte del kinetoscopio de Edison) permitía tanto grabar como reproducir y hacer copias. Su característica más relevante era la facilidad de manejo, que la hacía idónea para grabaciones en el exterior. El primer paso ya estaba dado, se había construido y mercantilizado un aparato que permitía la grabación y exhibición de imágenes en movimiento. Cortometrajes como *La salida de la fábrica* y *La llegada de un tren a la estación* tuvieron un éxito abrumador, a pesar de las limitaciones que se tenían en ese tiempo. (Orígenes del Cine: Documentar fenómenos. Historia del Documental. Kinoki documentales).

Las primeras imágenes en movimiento presentaban en pantalla escenas tan cotidianas como la de unos trabajadores saliendo de la fábrica, la comida de un bebé, la llegada de un tren y la bajada de sus pasajeros, un bote de remos saliendo a la mar. Existe algo muy conmovedor en estas reproducciones de unos instantes de la vida diaria, porque son las primeras películas caseras de la familia humana.

La incipiente cinematografía amplió rápidamente su repertorio de temas. A partir de sus comienzos como truco óptico que producía la ilusión de imágenes en directo, se acopló con naturalidad a los gustos de los públicos hacia el vodevil, el music hall y el teatro popular. Por consiguiente las primeras películas del género de ficción abarcaban la comedia teatral, la reconstrucción histórica, las ilusiones mágicas, la farsa y el melodrama. La cámara no obstante continuó haciendo tomas de hechos y acontecimientos reales para los noticiarios, que siempre fueron muy populares. Durante la primera guerra mundial, los muchos metros de película que se hicieron de toda las fases de las hostilidades se convirtieron en un importante medio de comunicación entre los gobiernos y sus poblaciones civiles. (Rabiger, 2005, p.35).

La aparición del Documental

El espíritu del documental puede quizás encontrarse por primera vez en Rusia, con el Kino- Eye de Dziga Vertov y su grupo. Este joven poeta y montador cinematográfico produjo noticiarios educativos que fueron parte vital en la lucha revolucionaria rusa. Como creyente apasionado del valor de la vida real según la cámara la captaba, y de acuerdo con el espíritu de aquella época, llegó a aborrecer la forma artificial y ficticia con que la cinematografía burguesa presentaba la vida.

Se dice que fue John Grierson quién acuñó el término “documental”, mientras revisaba el *Moana* de Flaherty en 1926. Flaherty, un canadiense cuya producción anterior, titulada *Nanook el esquimal (Nanook of the North)*, está reconocida como trabajo seminal del documental, comenzó el rodaje de su documento etnográfico sobre una familia de esquimales en 1915. Al regresar a Toronto para montar el material, 10.000 metros de negativos ardieron accidentalmente y tuvo que recoger fondos para volver a rodarlo todo.

Flaherty se enfrentó con Grierson, con Rotha y con otros, porque le acusaban de estar interesado en crear arquetipos líricos que en respetar las condiciones reales y políticamente comprometidas de las vidas de sus personajes. Pero a partir de *Nanook* el cine basado en hechos reales mostraba la vida de una forma que iba más allá de la representación fragmentada de los noticiarios. Al transformar los hechos en el relato documental, éste hacía su propia interpretación de los mismos y les confería carácter de causa social y efecto. Grierson, que iba a convertirse en el pionero del movimiento documental británico, describió posteriormente la forma documental como “tratamiento creativo de la realidad”. En el desarrollo de las cinematografías nacionales que vino después los documentales norteamericanos siguieron con frecuencia el ejemplo de Flaherty, y mostraron la lucha entre el hombre y la naturaleza. Paradójicamente, las películas que se hicieron para el Gobierno de los Estados Unidos, *The Plow That Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937), fueron las que mostraron, una excesiva claridad, la conexión que había entre la política gubernamental y el desastre ecológico. Su éxito como material de denuncia hizo que los productores norteamericanos de documentales se lanzaron a trabajar sin subvenciones oficiales.

A principios de la segunda guerra mundial, surgió un poeta de la pantalla en Inglaterra: Humphrey Jennings. Sus obras *Listen to Britain* (1942) y *Fires Were Started* (1943) ni predicán ni idealizan nada, sino que, a través de innumerables escenas del pueblo llano que trata de adaptarse a la dureza de la guerra, consiguen crear un retrato conmovedor, aunque carente de toda sensiblería o sentimentalismo, de la propia Inglaterra.

Luego de muchos deseos de realizar un cine realista e inspirador, aparece Dziga Vertov con lo que llamó “cine-ojo”, un tipo de cine que representa la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella. Fue el precursor del moderno movimiento que, hoy en día, conocemos como “cine directo”.

El hombre de la cámara, de Vertov (1929), constituye una exuberante manifestación de la capacidad de la cámara para moverse y captar la vida por las calles e incluso su capacidad para tener conciencia reflexiva de sí misma. Vertov estaba convencido de que haciendo un montaje compilatorio de planos rápidos y cambiantes, la vida misma surgiría libre de cualquier punto de vista que no fuera el de la cámara que todo lo ve.

Los documentales europeos de las décadas de 1920 y 1930, que provenían de ciudades que ni eran de recién reconstrucción, como Norteamérica, ni habían sufrido los estragos de la revolución, como Rusia, tendrían más bien a reflejar el advenimiento de problemas urbanos. En ciudades son muchos siglos de antigüedad, con poblaciones de creciente densidad y acosadas por la pobreza, directores de cine como Joris Ivens, Alberto Cavalcanti y Walter Ruttmann produjeron películas experimentales a las que, a través del tiempo, se les ha dado el nombre de *city symphonies* (sinfonías urbanas). Realizaron películas en Francia, Holanda, Bélgica y Alemania que tenían unas características definidas en cuanto a inventiva, rodaje impresionista y proceso de montaje.

Luis Buñuel, en su *Tierra sin pan* (1932), mostró la espantosa pobreza y los sufrimientos de un remoto pueblo de la frontera española con Portugal.

Olimpiada (1938), de Leni Riefenstahl, hizo que los juegos Olímpicos de 1936 fuera un himno de alegría al bienestar físico de los atletas y, por asociación, a la salud de el Tercer Reich.

La segunda guerra mundial, que inmoló a casi la mitad de Europa, fue una época de prodigiosa filmación de la actualidad. La mayoría de los documentales se centraron en las consecuencias que tenía una guerra masiva: la destrucción de ciudades, las gentes sin hogar, la patética situación de millones de refugiados y las vidas de los soldados. (Rabiger, 2005, p.38-46).

1.2.1 Primeros Documentalistas de la Historia

- John Grierson

John Grierson (Kilmadock 1898- Bath, Somerset, England, UK.1972), Productor, director, teórico y fundador del movimiento documentalista Escocés. Estudió Filosofía en la Universidad de Glasgow y durante la Primera Guerra Mundial sirvió en la marina. En 1924 partió hacia Estados Unidos con una beca de la Fundación Rockefeller y durante tres años estudió prensa, radio, televisión y cine, impactado por el efecto que este tenía sobre el público y por el sensacionalismo que practicaba la prensa de William Hearst. Analizando la forma de construcción de la noticia, llegó a definir al documental como "*el tratamiento creador de la actualidad*".

Convencido de que el cine debía tener una función propagandística social, decidió formar un grupo de producción de documentales. En 1927, realizó *Pescadores a la deriva* (Drifters) para Empire Marketing Board (EMB), siendo esta su única película dramática. Después formó la escuela Grierson con universitarios proveniente de Cambridge. Cuando se disolvió EMB, en 1933, pasó a General Post Office, donde realizó: *Correo nocturno* (Night Mail, 1936), con Harry Watt, *Mar del Norte* (North Sea, 1938), *La canción de Ceylán* (The Song of Ceylon, 1934-35), con Basil Wright e *Industrial Britain* (1933).

En 1937 fundó el Film Center con la intención de independizarse. En 1938 lo llamó el gobierno de Canadá y en 1939 creó el National Film Board, con el que formó otro grupo

de documentalistas, entre los que se encontraba Norman Mac Laren. En 1945 volvió a Inglaterra y fundó la International Film Associated, de la que formaron parte Robert Flaherty y Jean Benoit-Lévy, entre otros. Hoy es considerado el más importante teórico del documental y su obra es vista como un antecedente del neorrealismo italiano y del Free Cinema inglés.

- Dziga Vertov

Denis Arkad'evic Kaufman (Bialystok 1895 -Moscú 1954). Hijo de bibliotecarios. Después de cursar estudios de música 1912-1915 en Bialystok y de medicina 1916-1917 en San Petersburgo, se dedica a escribir poesía y novela. Atraído por el futurismo, toma el pseudónimo de Dziga Vertov (En ucraniano "¡Gira, peonza!"). Cineasta innovador, teórico, poeta, agitador, editor, propagandista y pilar indispensable de un cine documental auténtico que respondiera a las necesidades políticas, económicas y sociales del momento histórico en que se hallaba inmerso. Vertov fue, sobre todo, un inventor y un imaginativo baluarte del cine experimental; todo lo cual fue demasiado para las mentes cuadradas de los burócratas del partido, que llegaron a humillarlo, bloquearlo, desanimarlo, desmovilizarlo, buscando sofocar su espíritu.

A grandes rasgos, la praxis de Vertov con las imágenes en movimiento empieza en 1916, en su *laboratorio del oído* experimentando "músicas de ruidos", montaje de fonogramas y palabras. En 1918, el Comité del Cine de Moscú le contrata como secretario y llega a ser redactor jefe (hasta finales de 1919) del Kinonedelija (Cine-Semana, el primer periódico de la actualidad cinematográfica soviético). Hacia 1920 Vertov hizo un descubrimiento notable: *el ojo humano* era capaz de registrar un plano cinematográfico de apenas dos o tres fotogramas. Ello implicaba la posibilidad de montar fragmentos diminutos en cortes aparentemente ilógicos que no sólo desafiaba por entero la temporalidad de la visión natural sino las estructuras del pensamiento.

En 1925, Vertov anticipaba: "*En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara*". Los tiempos posteriores le dieron la razón. El uso de cámaras portátiles impulsaron la corriente documentalista (el cine directo), el auge posterior de las telecomunicaciones y las aportaciones tecnológicas han posibilitado la utilización, cada vez mayor, de las microcámaras y la circulación abierta de imágenes generadas por multitud de individuos y grupos sociales a nivel mundial. Podemos decir que, en cierta forma, una parte de todo eso lo anticipó Vertov en sus manifiestos y con su teoría del *cine-ojo* (kino-glaz), que en los años 20 tenían una fuerte carga visionaria, pero cuyas hipótesis empezó a practicar de inmediato, en la medida de sus posibilidades.

- Ken Loach

Nació el 17 de junio de 1936 en Nuneaton, Warwickshire, Inglaterra. Militante trotskista. A los 25 años, mientras estudiaba Derecho en Oxford, entró por primera vez en contacto con las artes escénicas, actuando en el grupo de teatro de la universidad. Después de graduarse, trabajó como asistente de dirección en el Northampton Repertory Theatre. Pero estaba más interesado en el mundo audiovisual que en el de las tablas, así es que después de obtener en 1963 una beca en la cadena de televisión BBC, se inicia en la dirección.

El ambiente que se respiraba en aquellos años, favorecía la realización de programas que criticaban las injusticias sociales, allí encontró Loach la visión y la voz que caracterizaría su cine. A partir de 1964 comienza a dirigir una serie de documentales, el más famoso de ellos es "*Cathy Come Home*" (1966) sobre la pobreza, con el cual obtuvo gran éxito. Desde entonces y hasta principio de los 80', dividió su tiempo entre el cine y la televisión, filmó cuatro largometrajes, numerosos documentales y películas para la TV como "*The Big Flame*" (1969) sobre los trabajadores portuarios de Liverpool y la serie "*Days of Hope*" (1975), sobre los hechos que llevaron a la huelga de 1926, y la derrota del Movimiento Laborista Británico.

Con Margaret Thatcher en el poder, crece el paro y los recortes de presupuesto para la cultura. La Dama de Hierro se gana muchos enemigos entre los artistas, Loach es uno de los más radicalizados. El Channel Four prohibió sus documentales "A Question of Leadership", con los que combate al thatcherismo, por lo cual a lo largo de toda esa década solo puede filmar dos películas.

En los años 90', con los cambios políticos, su carrera se revitaliza. Ha filmado hasta ahora nueve películas más, con la mayoría de las cuales ha obtenido numerosos premios, consolidando su carrera internacional, pero manteniéndose siempre fiel al estilo que fue una constante en su vida: la defensa de los oprimidos y oprimidas.

Loach, en cuyas películas muchos creen ver algo así como un *"grado cero de la escritura cinematográfica"*, es dueño de un estilo depurado y sencillo. Como heredero inequívoco de las principales tendencias de cine realista de Europa y en mayor medida del free cinema que se caracterizaba por su realismo, su inconformismo social, su crítica a la burguesía y a la sociedad y, su acercamiento a los seres anónimos de la sociedad, su sentido del humor.

Ken Loach al igual que sus antecesores denuncia los traumas que ocasiona en los seres humanos la vida en las ciudades industriales a pesar de los avances tecnológicos y con sus historias sacude las conciencias de la sociedad contemporánea con el fin de mejorar sustancialmente las condiciones de la clase trabajadora (sobre todo la británica).

- Jean Vigo

Nace en París el 24 de abril de 1905 y muere también en París el 5 de octubre de 1934. Hijo de un periodista y militante anarquista catalán -Miguel Almereyda. En su infancia y adolescencia estuvo en un internado de Milla y quizás por las malas condiciones de vida que tuvo allí, contrajo tuberculosis en su juventud, por lo que se instaló en Niza. En esta ciudad fue ayudante en un estudio fotográfico y posteriormente parte muy activa del

cineclub de Niza, lo que le procuró contacto con experimentadores cinematográficos de todo el mundo.

En 1929 Jean Vigo invitó a Boris Kaufman (hermano de Dziga Vertov) para trabajar con él y realizaron la obra: “*Sobre Niza*” (1930). Puede definirse como una visión sobre una sociedad superficial en proceso de putrefacción. En esta corto mudo, y por regla general, cuando trabajaban juntos, Kaufman filmaba y Vigo dirigía. Con frecuencia Vigo llevaba a Kaufman a pasear en silla de ruedas con una cámara entre las piernas y tapada por una manta (la silla de ruedas pasaba desapercibida en una ciudad como Niza). Así eran capaces de filmar a las personas sin que se diesen cuenta, que era lo que ambos buscaban porque eran partidarios de la teoría *kino-pravda* (cine-verdad).

Luego realizó el documental sobre el campeón de natación “*Taris*”.

“*Zero de conduite*” es su primer largo y relata el conflicto entre estudiantes y profesores en un internado. Este film fue censurado por considerarlo sedicioso. El último film que hizo fue la historia de amor “*L’Atlante*”. Al poco de realizarla murió con 29 años.

A pesar de su escasa filmografía Jean Vigo es considerado uno de los mejores cineastas franceses.

- Robert Joseph Flaherty

Nació en Iron Mountain, Michigan el 16 de Febrero de 1884 y murió en Dummerston Vt. el 23 de Julio de 1951. Era hijo de un Ingeniero de minas y desde pequeño tuvo mucha relación con mineros e indios. Su padre se hizo explorador de nuevas tierras y a veces llevaba a Robert en sus exploraciones. En 1910 Flaherty inició su trayectoria de explorador en busca de yacimientos y en 1913 la persona que lo contrataba le sugirió que grabase su expedición. Así fue. No sin antes asistir a un curso de filmación que duró tres semanas, pues Flaherty no sabía nada de cinematografía.

Lo que empezó siendo una casualidad se convirtió en verdadera afición. En 1916

mientras realizaba su primera película la fatalidad hizo que un cigarrillo incendiara todos los negativos filmados durante esos tres años de expediciones. Flaherty casi pierde su vida al tratar de salvarlos. Así pues, sin negativos y poco satisfecho con la copia que había realizado,"se trataba de escenas sueltas , sin relación entre sí, sin hilo conductor", decidió concentrarse en la vida de un esquimal y su familia y volver a grabar. A principios de 1922 *Nanook*, el esquimal estaba lista para su distribución. La Paramount al igual que otras cuatro grandes compañías cinematográficas lo rechazaron por considerar poco comercial la película. Fue la organización Francesa Pathé quien la distribuyó el 11 de Junio de 1922 con un éxito inmediato.

En 1964 en el festival de Mannheim los autores y autoras de documentales seleccionaron a, "*Nanook el esquimal*", como el mejor documental de todos los tiempos. Después del éxito de *Nanook*, la Paramount confió a Flaherty un proyecto sin límite de presupuesto. Se convertiría en "*Moana*", documental sobre las gentes de Samoa un archipiélago del Pacífico. Se presentó en 1926 y fue un fracaso taquillero.

La cámara sirve a Flaherty para informar sobre la vida de otras culturas, intentando reflejar sus aspiraciones y cultura reales. Para Flaherty se trata de películas rodadas teniendo como actores/actrices a sus habitantes. Él decía: "Si se trata de filmar a gente distinta a uno, es imposible que actores o actrices pueda reflejar con todo su histrionismo profesional la vida al natural de los moradores, que pueden interpretar sus propias vidas sin interés comercial". Así pues dedicaba la mayor parte del tiempo de producción a encontrar a los personajes que mejor van a poder interpretar los papeles de sus filmes.

- Luis Buñuel Portolés

Nació en Calanda, un pueblo de Aragón, sus padres fueron Leonardo Buñuel González y María Portolés y él fue primogénito de siete hermanos. Su infancia transcurre en Zaragoza. Es expulsado de los jesuitas y se matricula en el Instituto de Zaragoza. En 1917, marcha a Madrid para estudiar la carrera de ingeniero agrónomo, pero no logra

entrar en la Facultad. En 1920 se matricula en los cursos del entomólogo Dr. Bolívar, para hacerlo después en la Facultad de Filosofía y Letras donde se licencia en 1924. Lo más decisivo de esta época es su estancia en la Residencia de Estudiantes, donde establece amistad con Federico García Lorca, Pepín Bello, Salvador Dalí, José María Hinojosa. Allí conoce las tendencias más importantes del arte y pensamiento de aquel tiempo.

De 1928 data su primer proyecto cinematográfico personal, "*El Mundo por Diez Céntimos*" (guión de Ramón Gómez de la Serna). En el mismo año, Buñuel se adhiere al grupo surrealista de París, atraído por su intransigencia moral y artística y por su nueva política social, con las que se siente plenamente identificado. Él aporta al grupo la cinematografía, decidiendo llevar la "estética del surrealismo" a la pantalla: *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1928) es, efectivamente, la primera película surrealista. La realizó en colaboración con Salvador Dalí, y el film obtuvo un inesperado éxito de público, suscitando infinidad de comentarios y no pocas imitaciones.

En el año de 1930 marcha a Hollywood contratado por la Metro Goldwyn Mayer como "observador". Conoce a Eisenstein y a Charles Chaplin. Rescinde prematuramente su contrato y vuelve a Francia, regresando a España con ocasión de la proclamación de la República, para volver de nuevo a París. En 1932 se separa del grupo surrealista y trabaja para la Paramount, en la adaptación de películas al español. Luego, en Madrid, sería supervisor de doblaje de la Warner Bros.

Realiza muchos trabajos cinematográficos entre los cuales están:

1928: *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*).

1930: *L'Âge d'Or* (*La Edad de Oro*).

1932: *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*).

1947: *Gran Casino*.

1949: *El gran calavera*.

1950: *Los olvidados*.

1951: Susana (Demonio y Carne); La hija del engaño (Don Quintin el amargao); Una mujer sin amor (Cuando los hijos nos juzgan).

1952: Subida al cielo; El Bruto.

1953: Las aventuras de Robinson Crusoe; Él; Abismos de pasión.

1954: La ilusión viaja en tranvía; El río y la muerte.

1955: Ensayo de un crimen (La vida criminal de Archivaldo de la Cruz); Cela s'apelle l'aurore (Esto se llama la aurora).

1956: La mort dans ce jardin (La muerte en este jardín).

1958: Nazarin.

1959: La fièvre monte à El Pao (Los Ambiciosos).

1960: The Young One (La Joven).

1961: Viridiana.

1962: El ángel exterminador.

1963: Le journal d'une femme de chambre (Diario de una camarera).

1965: Simón del desierto.

1966: Belle de jour.

1969: La Voie Lactée (La Vía Láctea).

1970: Tristana.

1972: Le charme discret de la bourgeoisie (El discreto encanto de la burguesía).

1974: Le fantôme de la liberté (El fantasma de la libertad).

1977: Cet obscur objet du désir (Ese oscuro objeto del deseo).

La clasificación en diversos apartados de la obra de Buñuel no tiene más que un valor puramente didáctico, pues en su conjunto presenta la más rigurosa unidad, desarrollándose orgánicamente a partir de la época surrealista. Luis Buñuel, en efecto, permanece fiel a lo largo de toda su vida a los presupuestos esenciales del surrealismo, cuya finalidad no es la obra de arte, sino la instauración de una nueva actitud para cambiar al hombre y al mundo, destruyendo la civilización burguesa cuyos pilares, religión, familia, poder establecido en todas sus manifestaciones, convenciones sociales y fuerzas represivas, son objeto de una guerra sin cuartel en nombre y en defensa de una auténtica moral de la libertad y del hombre mismo, en tanto que individuo y como ser social.

1.2.2 Aporte tecnológico en el Documental

La televisión es, en esencia, un sistema para la producción y distribución de contenidos audiovisuales en tiempo real. La distribución, la forma de difundir estos contenidos, es una parte inherente a lo que conocemos como televisión.

La señal de vídeo es una señal eléctrica que varía en el tiempo de manera en que cada instante tiene un valor relacionado con el brillo y el color correspondiente al punto de la imagen que está explorando o transmitiendo

La señal de televisión, además de la señal de video, incorpora el canal o canales de audio correspondientes, la información del teletexto y la información correspondiente a las señales complementarias de *sincronismo* y señalización. Es una señal compleja.

En los últimos años se ha venido introduciendo de forma paulatina la tecnología digital en diferentes procesos de la producción audiovisual. La posproducción, la edición y los sistemas de grabación digitales van ocupando de forma creciente parcelas del proceso audiovisual.

La historia de la televisión de base electrónica comienza, en la década de los años treinta, con transmisiones de blanco y negro hasta que, en 1953, se introduce la televisión en color en Estados Unidos. A partir de esta fecha, la televisión en color nació con un condicionante: la compatibilidad. (Martínez & Pere Vila & Fumás, 2004, p.239).

La película documental estuvo limitada por su tosca técnica hasta la década de los cincuenta. Las voluminosas cámaras y equipos de grabación de sonido enormes y pesados eran los únicos elementos de que podían disponer los directores de cine que deseaban rodar con sonido sincronizado.

Con demasiada frecuencia la vida se escenificaba, pero rara vez se captaba como era en la realidad. Pero los adelantos tecnológicos cambiaron el panorama. Uno fue la grabación en cinta magnética, que se efectuaba por medio de una grabadora portátil de tamaño bastante reducido y el otro fue la cámara Eclair, con su propio recubrimiento y mecánicamente silenciosa, que hicieron posible la filmación sincronizada con cámara portátil. Como funcionaba con cartuchos, el recargado se llevaba a cabo muy rápidamente y se perdían solamente unos segundos en las pausas entre tomas. Pero aún hubo otro avance que provino del grupo Ricky Leacock y Robert Drew, de Time Inc., en Nueva York. Resolvieron el problema de la grabación sincronizada sin necesidad de tener que unir la grabadora a la cámara mediante incómodos cables.

Al comienzo de la década de los sesenta estas mejoras permitieron la reestructuración de las distintas fases del rodaje en exteriores desde la propia captación de la noticia, los rodajes ENG, pasando por los documentales, hasta llegar a las producciones dramáticas improvisadas. El resultado supuso una revolución en la relación entre la cámara y el sujeto. La cámara y el equipo de sonido, ahora ya verdaderamente móvil y flexible, se convertían en observadores que se adaptaban a la vida a medida que ésta se iba revelando ante sus ojos. Solamente eran necesarias dos personas para manejar un equipo portátil y con él se podían seguir la acción a donde quiera que ésta llevara. La cámara se convirtió en observador activo y se podían trasladar las imágenes a la pantalla con la enorme rapidez que requería la nueva fórmula cinematográfica. (Rabiger, 2005, p.47-48).

1.3 Modalidades de Documentales

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Estas categorías son en parte el trabajo del analista o crítico y en parte el producto de la realización cinematográfica en sí. Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas, y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. (Nichols, 1997, p.65-66)

Modalidades

La modalidad expositiva

Esta modalidad ha sido utilizada por Grierson y Flaherty, entre otros. Surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción.

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Películas como *Night Mail*, *The City*, *The Battle of San Pietro* y *Victory at Sea*, que utilizan una «voz omnisciente», son los ejemplos más familiares. Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen otro ejemplo. Ésta es la modalidad más cercana al

ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte.

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico. La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente. De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizás quiera proponer el realizador.

Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y regula, el conocimiento, de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película.

La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos.

La presencia en calidad de autor del realizador queda representada a través del comentario, y en algunos casos la voz (por lo general invisible) de la autoridad será la del propio realizador como ocurre en *The Battle of San Pietro*. En otros casos, como el de las noticias televisivas, un delegado, el presentador, representará a una fuente de autoridad institucional más amplia. Finalmente, el espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona. Esta organización desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa en la que se producen acontecimientos imaginarios dentro de un periodo temporal fijo que a menudo avanza hacia una conclusión bajo algún tipo de urgencia temporal o plazo. En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a una persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como del suspense narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico. El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos teleológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense.

La modalidad de observación

Surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónica más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. La modalidad de observación se puede observar con realizadores como, Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman.

Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinéma vérité*. Esta modalidad hace

hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje, como en *Night Mail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional.

Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos. Cada escena, como la de la ficción narrativa clásica, presenta una plenitud y unidad tridimensionales en las que la situación del observador está perfectamente determinada. Cada plano respalda el mismo sistema global de orientación en vez de proponer espacios que no guardan relación entre ellos. Y el espacio ofrece todos los indicios de haber sido esculpido a partir del mundo histórico en vez de fabricado como una puesta en escena de ficción.

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores, sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico, en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción» (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas). Se despliega tiempo «muerto» o «vacío» donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la

continuidad lógica de una argumentación o exposición. Incluso cuando el texto pasa a un escenario o localización diferente, prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en «tiempo presente».

La modalidad de observación ha sido utilizada con frecuencia considerable como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a técnicas de exposición que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena.

El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario se asume que disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándose entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores.

La modalidad interactiva

Nace de la disponibilidad del mismo equipo de mas fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Realizadores como Rouch, de Antonio y Connie Field, utilizaban esta modalidad.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o

aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro.

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales.

El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador.

Una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de «diálogo», una vez más entrecomillado debido a la jerarquía de control que orienta y dirige el intercambio, privilegiando al entrevistador como iniciador y árbitro de la legitimidad, y encuadrando al entrevistado como fuente primaria, depósito potencial de nueva información o conocimiento. Esta forma de intercambio también se puede denominar «pseudodiálogo», ya que el formato de entrevista prohíbe la reciprocidad o equidad absolutas entre los participantes. La habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla, en cierto modo como un ventrílocuo.

La entrevista común está más estructurada incluso que la conversación o el diálogo. Entra en juego una secuencia de desarrollo específica y la información extraída del intercambio se puede situar dentro de un marco de referencia más amplio al que contribuye una porción definida de información factual o trasfondo afectivo. El grado de ausencia del realizador en el pseudo monólogo puede variar considerablemente. A menudo no se ve ni se oye al realizador, que deja a los testigos que «hablen por sí mismos». En ocasiones la voz del realizador se oye mientras su cuerpo permanece invisible.

A menudo la calidad de la grabación sonora sugiere que el realizador ocupa un espacio contiguo, justo fuera del encuadre, pero también tiene la posibilidad de registrar las preguntas a las que contestan los entrevistados después de los hechos, en un espacio completamente distinto. En este caso, la discontinuidad espacial establece también una discontinuidad existencial: el realizador, o el mecanismo de investigación, opera apartado del mundo histórico del actor social y de la contingencia del encuentro directo. El entrevistado se mueve «detrás del cristal», encuadrado, contenido en el espacio de una imagen de la que el entrevistador no sólo está ausente sino que sobre la cual tiene autoridad el realizador. El espacio que ocupa la voz del entrevistador es de una clase lógica más elevada: define y contiene los mensajes que emanan del mundo histórico.

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. El texto aborda, además de aquello sobre lo que versa, la ética o la política del encuentro. Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace. La sensación de presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella, incluso cuando está oculto por ciertas estrategias de entrevista o representación de un encuentro. Los espectadores esperan encontrar información condicional y conocimiento situado o local. La ampliación de encuentros particulares a encuentros más generalizados sigue siendo perfectamente posible, pero esta posibilidad sigue siendo, al menos en parte, una posibilidad que los espectadores deben establecer a través de su propia relación con el texto en sí.

La modalidad de representación reflexiva

En esta modalidad se puede nombrar a realizadores como, Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz. Ésta modalidad surge de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras modalidades transmitían normalmente sin problema alguno.

En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora se ve y se escucha que el realizador también aborda el metacomentario, hablando menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablar acerca del mundo histórico. Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto.

La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto. Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico al otro lado de la ventana realista. Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental.

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus

expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa surrealista de impresionar y sorprender como una forma de devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general.

Diferentes autores quieren decir cosas distintas con la palabra reflexividad. Una de las principales cuestiones a este respecto es la diferenciación entre las dimensiones formales y políticas de la reflexividad. No se trata de alternativas sino de modos diferentes de conjugar, y visionar, una serie determinada de operaciones. (Nichols, 1997, p.66-106).

2. CAPÍTULO DOS:

ARTE RUPESTRE Y LA IMPORTANCIA EN SU CONTEXTO SOCIAL

2.1 Arte Rupestre

Los seres humanos durante años hemos necesitado relacionarnos unos con otros. Los antepasados prehistóricos buscaban la forma de dar a conocer y requerir información, expresar sentimientos, es decir, necesitaban comunicar y comunicarse.

Ya en tiempos prehistóricos, los hombres trataron de comunicarse de distintas maneras; por ejemplo, dibujando en cavernas.

Hasta mediados del siglo XIX la sociedad occidental venía interpretando las manifestaciones plásticas americanas y de otros pueblos “primitivos” como muestras de un nivel “inferior” de desarrollo. El seguimiento del patrón clásico griego elevaba la representación figurativa a la más alta y “evolucionada” manera de elaboración estética e intelectual.

En 1879 Marcelino Sanz de Sautuola, dio a conocer las pinturas de la cueva de Altamira (Santander, España). El descubrimiento fue muy importante, ya que, demostraba que el hombre prehistórico había realizado obras de arte, hasta entonces desconocidas, en el interior de las cavernas. Pasado un tiempo, en 1907, Juan Cabré publicó unas pinturas de ciervos halladas en la Roca del Moros (Calapatá, Teruel) de un estilo diferente al de la cueva de Altamira: se había descubierto otro estilo de arte rupestre: *el levantino*. Posteriormente se han realizado numerosos hallazgos y los investigadores han podido conocer mejor el arte rupestre y determinar, para la Península Ibérica, tres estilos principales: el Arte Paleolítico, el Arte Levantino y el Arte Esquemático.

Pero las pinturas y grabados sobre las paredes de las cuevas y abrigos no fueron la única expresión artística de la Prehistoria. También se realizó pintura sobre cantos rodados, escultura, cerámicas decoradas, objetos ornamentales.

Estilos dentro del Arte

El arte paleolítico

Datado entre 40.000 y 10.000 a.C. Es el arte propio de cavernas profundas, de galerías recónditas sumidas en la oscuridad más absoluta. Son representaciones naturalistas y bastante estáticas. Usan diferentes colores (negros, rojos, ocre) y se rellena toda la figura, no sólo se dibuja el contorno. Nunca se representa la figura humana. Se suelen representar animales: bisontes europeos, caballos salvajes, ciervos, renos, cabras montesas, toros, jabalíes, rinocerontes, osos; que aparecen aislados a o en grupo. También se representan signos abstractos y manos. Éstas se pintan de dos maneras, en positivo presionando la mano manchada en pigmento, o en negativo, coloreándose la zona que rodea la mano y dejando la forma de ésta libre de pintura al retirarla. Todavía no se conoce el significado y finalidad de los signos abstractos y de las manos.

El arte levantino

Datado entre 6.000 y 4.000 a. C. En algunas zonas puede empezar en el 8000 a.C. Se da en abrigos o covachos de escasa profundidad en los que la luz del sol penetra sin dificultad. La fauna representada se corresponde con especies actuales: cérvidos, cápridos, bóvidos, que se aparecen solos o en manadas.

Estos animales se dibujan de perfil pero con los cuernos y las pezuñas de frente: es lo que se conoce como "perspectiva torcida". La figura humana, escasa en el Arte Paleolítico, adquiere gran importancia, con frecuencia es el tema principal, cuando aparece en la misma escena que los animales, es la figura humana la que los domina. Hay escenas de caza, de danzas, de luchas, de trabajo agrícola, de domesticación de animales, de recolección de miel, de ejecución de hombres.

El arte esquemático

Datado entre 4000 y 1000 a. C. (*finales de la Edad de Bronce*). En unas zonas parece que tiene un origen propio, totalmente desligado del arte Levantino, pero en otras parece ser una evolución del naturalismo levantino, a través de una progresiva simplificación de sus diseños.

Las figuras son muy sintéticas, tanto que buena parte de ellas resultan inidentificables. Es en la temática donde las diferencias con el Arte Levantino son más notables. Aparecen figuras humanas (incluso con arcos) y de animales cuadrúpedos, pero muy simplificadas. En algunas pinturas de grupos humanos hay composiciones escénicas. Pero lo más típico son signos abstractos: digitaciones, puntiformes, ramiformes.

El arte mobiliario

Escultura

Es lo que se llama *arte mobiliario* porque se trata de figuras de tres dimensiones que se las puede mover de un sitio a otro. Existen figuras modeladas en barro fresco, talladas en piedra, en madera, en hueso, en marfil, etc.

La mayoría de las figuras en piedra son representaciones femeninas, conocidas como *Venus*, con los rasgos sexuales femeninos muy acentuados (grandes pechos y caderas). Generalmente se piensa que representan cultos a la fecundidad. (Paola Morales y Mala Marquez, 2009)

FORMA DE COMUNICACIÓN

El *Arte Rupestre* se presenta en todas las manifestaciones gráficas que se presentan en las superficies de rocas o terrenos. Para Francisco Mendiola Galván (1991) el arte rupestre es un elemento arqueológico que incide obviamente en la categoría de Cultura al

haber sido "creado" por el hombre. No obstante, reconoce que las aportaciones de la historia del arte en el terreno de lo rupestre son muy importantes tanto para esta última como para la arqueología misma, y en general para el conocimiento de la prehistoria universal.

Por otro lado Diego Martínez Celis y Álvaro Botiva Contreras (2006), en su artículo "Introducción al Arte Rupestre", explican que se conoce como *arte rupestre* a los rastros de actividad humana o imágenes que han sido grabadas o pintadas sobre superficies rocosas. Y que su denominación como "arte" no significa que se trate de objetos artísticos en los términos y con las finalidades con que hoy los entendemos desde nuestra cultura occidental. Lo "rupestre" hace referencia al soporte en que se encuentra (del latín rupe: roca). Quizás sea más indicado el término manifestaciones rupestres, pues la palabra "arte" implica darle un sentido que no necesariamente coincide con el que le dieron sus ejecutores.

En su paso por el mundo, el hombre ha dejado plasmadas en cuevas, piedras y paredes rocosas, innumerables representaciones de animales, plantas u objetos; escenas de la vida cotidiana, signos y figuraciones geométricas, etc., obras consideradas entre las más antiguas manifestaciones de su destreza y pensamiento. Antes del desarrollo de la escritura, las sociedades humanas posiblemente registraban ya, mediante la pintura y el grabado en roca, una gran parte de sus vivencias, pensamientos y creencias. Expresadas de una manera muy sintética, estas manifestaciones son el reflejo de la capacidad intelectual de la humanidad para abstraer y representar su realidad. (Martínez Celis y Botiva Contreras, 2006).

Sobre las razones para realizar arte rupestre, se han esbozado diversas explicaciones que van desde la elaboración por simple ocio y fantasía por parte de pueblos primitivos o "poco evolucionados"; hasta la necesidad de plasmar complejos lenguajes con contenidos de carácter universal.

"Una de las explicaciones que más aceptación ha tenido en los últimos tiempos es la que plantea un origen neurofisiológico a partir de la reacción producida por sustancias

psicotrópicas. Según esta teoría, la ingestión de narcóticos presentes en plantas tales como el yagé permite la observación de determinadas figuras denominadas fosfenos, las cuales son comúnmente representadas en el arte rupestre y en el arte indígena en general. De esta manera, las representaciones artísticas tendrían su origen en contextos rituales y la mayoría de las figuras procederían de alucinaciones a las cuales posteriormente se les asigna un significado” (Martínez y Botiva, 2006).

Una de las más grandes contradicciones al hablar del arte rupestre, es el hecho de que no se tiene una explicación o interpretación exacta de lo que significan estas manifestaciones gráficas, tampoco se ha podido determinar la edad, antigüedad o la posición cronológica.

Martín Celis y Botiva Contreras (2006), explican que teniendo en cuenta la imposibilidad actual de saber qué grupo humano realizó tal o cual figura, quién la hizo o qué contexto permitió su elaboración, llegar a suponer lo que buscaba plasmar el artista, es una empresa difícil. Incluso, algunos investigadores proponen que ante la dificultad de tener acceso a los contextos de elaboración, que serían los que dan al arte la significación misma, es imposible una traducción cultural en nuestros propios términos y por tanto llegar a una explicación adecuada del significado. Actualmente, y a tono con la teoría del origen neurofisiológico del arte rupestre, muchas de las explicaciones sobre estas manifestaciones plantean su elaboración en contextos rituales presididos por chamanes y por tanto con un resultado del arte con contenido mágico. De esta manera las representaciones rupestres estarían compuestas de creencias en seres sobrenaturales, en otros mundos no completamente humanos y en relaciones cósmicas. Sin embargo, estas explicaciones son insatisfactorias debido principalmente a la imposibilidad de probar si lo que está representado es efectivamente lo que el investigador supone que es.

2.1.1 Clasificación del Arte Rupestres

Diego González en su libro, “El arte rupestre de Loja” (2004), clasifica y explica al *arte rupestre* en: pinturas, geoglifos y petroglifos o grabados.

Los *geoglifos* son imágenes elaboradas en la superficie de terrenos como llanuras, laderas o montañas. Pueden ser resultado de la alineación de piedras u otros materiales o de la construcción de grandes surcos. El ejemplo más conocido se lo tiene en Nazca, Perú, cuya cultura parece haberse desarrollado hace casi 2000 años.

Las *pinturas* conservadas hasta la actualidad han sido encontradas por lo general en cavernas. Las más antiguas que se conocen a escala mundial son las de la región franco cantábrica pertenecientes al paleolítico superior, con un fechado de más de 30000 años. En Sudamérica se cuenta con interesantes ejemplos: las pinturas de la Cueva de las Manos (Argentina) o las de Toquepala (Perú). Las más antiguas que se conocen en nuestro continente son las de la cueva de Toca de Boquairao de la Pedra Furada (Brasil) con una antigüedad aproximada de 17000 años.

Los *grabados*, conocidos también como petroglifos (del griego *petros*= piedra y *glyphein*= tallar), son dibujos, símbolos y signos realizados por raspado o tallado, superficial o profundo y se los ha encontrado mayormente sobre bloques al aire libre, ya sean aislados o formando conjuntos. El mayor desarrollo de la técnica del grabado sobre rocas es posterior al apareamiento de la agricultura. Se encuentran interesantes y amplios conjuntos de grabados rupestres en toda el área andina, donde se elaboraron inclusive hasta bien entrada la época de la colonia.

2.2 Petroglifos como pieza del Arte Rupestre

Se conoce como *petroglifo* a una imagen que ha sido grabada en las superficies rocosas, también se conoce como grabados rupestres, estas manifestaciones fueron elaboradas al sustraer material de la superficie rocosa con instrumentos de una dureza superior.

Para lograrlo, el antiguo ejecutor pudo utilizar punteros de piedra u otros elementos elaborados específicamente para tal fin, pero no es frecuente hallar herramientas de este tipo que se puedan asociar con algún sitio rupestre. Lo común, en cambio, ha sido encontrar fragmentos de roca tallada (lascas) que podrían evidenciar que los instrumentos se realizaban en el mismo sitio y que no se trataba de objetos muy elaborados, pues su vida útil era muy corta. Es posible que el instrumento utilizado se destruyera en la acción de grabar y por eso no se puede encontrar hoy en día.

Algunos petroglifos fueron hechos al picar la superficie con una roca más dura, mediante el golpeteo constante con otro instrumento auxiliar, a la manera del cincel y el martillo (percusión). Otros fueron grabados al rayar con el filo de una roca tallada (rayado). La superficie también pudo ser frotada con un instrumento de piedra y finalmente pulida con la ayuda de arena y agua (abrasión). Los petroglifos pueden estar grabados muy superficialmente, a manera de pequeños puntos que no se distinguen sino a poca distancia, hasta los que se conforman por surcos de varios centímetros de profundidad o los que presentan la excavación de amplias áreas planas. Se puede distinguir una gran variedad de motivos, entre los cuales se pueden destacar: espirales (circulares y cuadradas), círculos concéntricos, hileras de puntos, caras triangulares, cuadradas y circulares, antropomorfos, cuadrados con divisiones interiores, meandros, etc. Estos motivos se encuentran dispuestos y mezclados en complejas composiciones, muchas veces entrelazados o superpuestos. Es muy común encontrar pequeños hoyos horadados en las rocas (cúpulas) o líneas resultado del pulimento de alguna herramienta (afiladores), muchos de ellos son obra humana y aunque para nosotros no parezcan representar algo, también se consideran en el estudio del arte rupestre, pues son una importante fuente de datos acerca de la forma de vida de los antiguos habitantes de nuestro territorio. (Martínez & Botiva, 2006).

2.2.1 Arte Rupestre a nivel Mundial

El *arte rupestre* es una manifestación cultural común a toda la humanidad, y es posible encontrarlo en prácticamente toda la faz del planeta. Algunos sitios muy reconocidos por su arte rupestre, han sido declarados Patrimonio Mundial de la Humanidad por la Unesco.

Las investigaciones del *arte rupestres* a nivel mundial se han desarrollado y para poder tener una idea de en dónde se encuentran estos *fenómenos culturales* me remitiré al artículo realizado por Diego Martínez Celis y Álvaro Botiva Contreras, "Introducción al arte rupestre" (2006); en este artículo se hace una reseña de algunos de estos lugares tan trascendentales para el estudio de estas manifestaciones; este arte se encuentran alrededor del mundo, en los distintos continentes.

EUROPA

El descubrimiento de la cueva de Altamira, a finales del siglo XIX, y más tarde las de El Castillo, Maltravieso, La Mouthe, Niaux, Font de Gaume, Lascaux, Chauvet, Cosquer y muchas otras más en España y Francia, han puesto en evidencia la existencia de una importante tradición de arte rupestre de más de 25.000 años de antigüedad. Con más de 300 cuevas registradas, el arte parietal paleolítico europeo de la *región franco-cantábrica* se caracteriza por encontrarse en profundas grutas, y por representar, entre otras formas, animales ya extintos, o migrados a otras regiones, como mamuts, bisontes, renos, pingüinos, leones y rinocerontes.

Al oriente de la península Ibérica se encuentra un importante conjunto pictográfico denominado "*arte levantino*" cuya antigüedad se puede remontar al 8.000 a.C. y que a diferencia del arte parietal paleolítico, suele encontrarse al aire libre en abrigos de poca profundidad y representando vívidas escenas de la cotidianidad humana de esos tiempos. Se pueden identificar, de una manera muy esquemática, escenas de caza, trabajo agrícola, domesticación de animales, combates y danzas.

El *fiordo de Alta* en Noruega, cerca al Círculo Polar Ártico, conserva evidencias de asentamientos humanos desde el año 4.200 a.C. hasta el 500 a.C. Cientos de pinturas y grabados han dado claves para el conocimiento del medio ambiente y las actividades humanas de esta remota región en tiempos milenarios.

Valcamonica, en la planicie lombarda de los Alpes Italianos, contiene una de las más grandes colecciones de petroglifos de los albores de la historia descubiertos hasta ahora, más de 140.000 signos y figuras, grabadas durante un período de 8.000 años (desde el Neolítico hasta tiempos de la ocupación romana), representan motivos relacionados con la agricultura, navegación, guerra, ritos, etc.

En el *valle de Çoa*, en Portugal, se encuentra una importante concentración de rocas grabadas con fauna (caballos, cérvidos y bovinos) atribuida al paleolítico superior (22.000 a.C.-10.000 a.C.), único en el mundo, este arte rupestre fue rescatado de hundirse bajo las aguas de una represa en construcción.

AFRICA

El *Tassili n'Ajjer* es un singular paraje en el desierto del Sahara, al norte de África, en donde se encuentran más de 15.000 pinturas y grabados que registran, en sus representaciones de animales y diversas escenas, los cambios climáticos, la migración de la fauna y la evolución de vida humana en esta región desde el año 6.000 a.C. hasta los primeros siglos de nuestra era.

El *Drakensberg Park* en Suráfrica posee la más grande concentración de pinturas rupestres en el sur de África. Localizadas en cuevas y abrigos rocosos, estas pinturas son atribuidas a los grupos nativos San, quienes posiblemente las realizaron durante un período de 4.000 años. En estos paneles pictóricos se pueden identificar animales y seres humanos en escenas que representan la vida cotidiana y espiritual de esta cultura.

OCEANÍA

El *Parque nacional Kakadu* en Australia es una excepcional reserva arqueológica y etnológica localizada en el Territorio del Norte en Australia. Ha sido habitado continuamente desde hace 40.000 años. Las pinturas, grabados y sitios arqueológicos muestran la destreza y forma de vida de los habitantes de la región, desde los cazadores-recolectores de tiempos prehistóricos hasta los aborígenes que en la actualidad viven allí, los cuales, y como parte de una tradición muy antigua, aún siguen elaborando arte rupestre.

ASIA

En la región de *Huashan* en el sureste de China, se halla el más grande mural con pinturas rupestres en el mundo (200 m x 40 m). Contiene más de 1.800 figuras, que tienen desde 30 cm hasta 3 m de altura y representan probablemente a guerreros con espadas, perros y aves. Estas manifestaciones datan de más de 2.000 años.

En la región de *Bhimbetka*, en la India, se encuentra uno de los más grandes conjuntos de arte rupestre del continente. Elaborados con pinturas en colores rojo, blanco y verde, que representan la figura humana, animales y escenas de cacería.

AMÉRICA

La cueva de las manos, en el Río Pinturas (Argentina), posee un excepcional conjunto de arte rupestre, ejecutado entre el 10.000 a.C. y el 700 d.C. Este sitio toma su nombre de la gran profusión de impresiones negativas y positivas de manos que posee, aunque también hay representaciones de animales, como el guanaco, especie de llama muy común en la región, y escenas de caza.

La Sierra de San Francisco en la Baja California (México) fue habitada desde el año 100 a.C. hasta el 1.300 d.C. por pueblos que dejaron una de las más excepcionales muestras de pinturas rupestres en el mundo. Notablemente bien conservadas debido al clima seco y a la difícil accesibilidad al sitio, las pinturas ilustran seres humanos y especies animales (mamíferos, peces, reptiles y aves), algunas veces en forma monumental, y empleando una gran variedad de colores y técnicas.

Muchos de los numerosos abrigos rocosos de la *Sierra de Capivara (Piauí, Brasil)* están decorados con pinturas rupestres que representan ceremonias, ritos, mitos y escenas de la vida cotidiana. Algunas investigaciones estiman su antigüedad en más de 12.000 años, lo que representaría un importante testimonio de uno de los más tempranos vestigios humanos de América del Sur.

La Isla de Pascua (Chile), es el asiento de la cultura Rapa Nui. Esta isla polinésica situada en medio del océano Pacífico, posee un importante conjunto de vestigios arqueológicos entre los que se destacan las grandes esculturas conocidas como Moai y más de 1.000 sitios con pinturas y petroglifos. Entre los motivos más característicos se encuentra la representación del hombre-pájaro, mito de gran trascendencia para esta cultura.

2.2.2 Arte Rupestre a nivel Nacional

La investigación científica en Ecuador se ha caracterizado por su limitación en más de un sentido. La arqueología no es la excepción. La escasez de trabajos en la disciplina contrasta con la existencia de yacimientos que dan cuenta de una historia de alrededor de seis milenios, sólo por hablar de las sociedades agrarias. De lo que se ha podido constatar, no se aborda mucho el tema del arte rupestre en los estudios arqueológicos reconocidos. Las publicaciones que se refieren al tema no han venido precisamente de especialistas, y más de un investigador ha intentado aproximarse al fenómeno según se lo han permitido su formación y circunstancias.

Las primeras noticias sobre arte rupestre en Ecuador provienen de estudiosos del siglo XIX como el científico alemán Alexander von Humboldt (1816) y el historiador ecuatoriano Federico González Suárez (1892); y de las primeras décadas del siglo XX: los científicos franceses René Verneau y Paul Rivet (1912) y el arqueólogo alemán Max Uhle (1933).

“Los trabajos realizados hasta la actualidad determinan la presencia de arte rupestre en varias zonas del territorio ecuatoriano, situadas en la zona sur y en el oriente. Los vestigios son en su totalidad de petroglifos; no conocemos la existencia de pinturas” (González, Diego, 2004).

El estado rupestre de nuestro país es el siguiente (citado en “El arte rupestre de Loja”, 2004, p. 28-29):

Valle de Misagualí, provincia del Napo, al nordeste del país: al menos 75 rocas grabadas reportadas por P. Porras en 1985.

Limón Indanza, provincia de Morona Santiago: también la región oriental con más de 150 hectáreas en las que hay petroglifos, según un reporte de prensa de Ricardo Tello en 1999 (El Universo/ 1999-12-11. Actualidad).

Provincia de Loja, en la región sur: 20 sitios reportados en un primer inventario de E. Alejandro, J. Celi y M. Ortega en 1993.

Petroglifos de *Suicay y Shungumarca* en el norte de Cañar: tres rocas reportadas por Mario Garzón Espinoza en el año 2000.

Petroglifos de *Ingapirca*: reportados por Napoleón Almeida en un proyecto publicado en la revista No. 1 de la Comisión del Castillo de Ingapirca, en el año 2000.

Petroglifos de la *provincia de El Oro*: varias rocas localizadas en Zaruma, San Rosa y Piñas, descritas por Celiano González en 1982.

2.3 Petroglifos en la provincia de Loja

“La provincia es un Ecuador en pequeño y Loja es un hombre, uno de los que hacen un Ecuador grande. Tiene su parte física y su parte espiritual, como un ser viviente” (Gallardo, Hernán 1975).

La Loja actual, la que se conoce desde la colonia, se asienta sobre el mismo escenario físico de los antiguos paltas. Los límites históricos de la nación palta son, casi sin variaciones, los mismos de la actual provincia de Loja: esto, como es natural, acrecienta en el lojano el "sentido de pertenencia". Loja es una provincia -debido a increíbles coincidencias geográficas e histórico-culturales- única, llena de características que le dan una personalidad diferente a quienes la habitan, y en la que, históricamente, se ha venido configurando una identidad cultural sui generis, propia, que explica un comportamiento social de sus habitantes muy peculiar (Paladines, 2001).

LOS ORIGENES

Los estudios arqueológicos realizados durante los últimos veinte años en esta región (M.Temme: 1982; J.Guffroy: 1986,1987; Idrovo y Gomis: 1997; P. Terán: 2002; F. Valdez et al. 2004, 2005) han permitido esbozar un primer panorama de lo que fue la ocupación humana en la época prehispánica. Las más antiguas huellas actualmente conocidas corresponden a grupos de cazadores recolectores que recorrieron, cuando menos la zona de páramo ubicada al norte de la provincia de Loja, hace más de 10000 años. De las primeras culturas agro-alfareras, se han encontrado vestigios fechados en 3700 A.P. en el valle del río Catamayo y 4900 A.P. en el sitio Santa Ana-La Florida (Palanda, provincia de Zamora Chinchipe). Las investigaciones que se han hecho hasta la actualidad permiten constatar que a partir de esa época la ocupación humana de la región se mantuvo constante durante toda la época prehispánica.

En lo que respecta a la provincia de Loja, una ruptura cultural importante se produce entre los siglos VII y XI de nuestra era con la llegada de grupos de población oriundos de la Amazonía, pertenecientes a la familia lingüística jíbaro.

Los cronistas españoles designan con el nombre genérico de 'Paltas' a estos habitantes aborígenes proto-jíbaros que ocupaban la provincia de Loja, al momento de la llegada de los Incas, en el siglo XV. Sin embargo no se puede hablar de un grupo homogéneo. Al momento de la conquista española existían varios subgrupos al parecer diferenciados por sus dialectos: Paltas, en la zona central y norteña de la provincia, los Calvas, hacia el sur, los Malacatos en el este y los Bracamoros en la vertiente oriental de la cordillera. La lengua de los paltas, a su vez, contaba con al menos seis variedades. Otros grupos vecinos, pertenecientes a etnias diferentes corresponden a los Cañaris, ubicados en el extremo norte de la provincia, así como grupos denominados yungas vinculados a la costa peruana (González, 2004).

INVESTIGACIONES SOBRE PETROGLIFOS EN LA PROVINCIA DE LOJA

En el libro, “El arte rupestre de Loja” de Diego González (2004), expone que han sido escasas las investigaciones realizadas en torno al estudio de la arqueología de la provincia de Loja, ubicada en el medio de esta región, y más aún las que se refieren al arte rupestre. Sin embargo los distintos aportes realizados en los últimos años han conseguido suscitar interés en la riqueza arqueológica que poseemos.

En 1987 se publica “Loja Préhispánico”, que recoge los resultados de varios trabajos de campo realizados por una Misión Francesa entre 1979 y 1982 y cuyos autores Jean Guffroy, Patrice Lecoq, acompañados del ecuatoriano Napoleón Almeida, entre otros, nos brindan un panorama de los principales asentamientos de grupos agro alfareros que habitaron la provincia desde hace más de 3500 años.

En el año de 1993 funcionaba en Loja una Comisión de Patrimonio Cultural de la que la Universidad Técnica Particular era institución miembro. En febrero de aquel año, y con el

aporte de Erasmo Alejandro, Jaime Celi Y Manuel Ortega, responsables de un equipo investigador, se dio a conocer el *Informe sobre el inventario Arqueológico, Etnográfico y Cultural de la Provincia de Loja*. Es la primera vez que se muestra la existencia de una considerable cantidad de petroglifos diseminados por varios cantones de la provincia.

La investigación registró más de 40 sitios de interés arqueológico, donde una buena parte aludía a la presencia de arte rupestre, caracterizado por petroglifos y las llamadas rocas con tacitas o tacines.

Los sitios con petroglifos registrados en el citado inventario son los siguientes:

- El Guayural y Sacapalca en Gonzanamá
- Numbiaranga, Jorupe y Hornillos en Macará
- La Merced y Quillusara en Celica
- Mercadillo, Alamor y Chitoque en Puyango
- La Victoria, Buena Vista y Mishquillana en Chaguarpamba
- Cuamine, Santo Domingo de Guzmán, Sacapianga, San Antonio, Yamana, La Rinconada, Barrial Blanco, Cuello del Café y Cangonamá en Paltas

“El inventario contiene algunos mapas, fotografías de los dibujos y descripción de los sitios. Este documento nos ha servido para emprender nuevas visitas a varias localidades. Nuestro aporte ha sido cualitativo. No hemos descubierto nuevos petroglifos, pero sí se ha ampliado la información recogiendo otros datos como el emplazamiento de las rocas mediante el sistema GPS, sus dimensiones, una descripción y ubicación más precisa en los mapas y sobre todo calcos directos hechos con rotulador sobre láminas de plástico transparente. A esto se suma una buena cantidad de fotografías y diapositivas. Todo esto ha servido para constatar el estado actual de los petroglifos y nos está ayudando a

plantear un proyecto que incluye el manejo de las imágenes rupestres aplicadas al campo del arte y el diseño, tanto gráfico como tridimensional” (González, 2004).

La misma universidad publicó en 1995, dentro de la Revista Universitaria, número 16, un artículo de Erasmo Alejandro que llama la atención sobre los petroglifos del sitio Guayural en el cantón Gonzanamá.

En 1997 se editó “Arqueología Lojana: enfoques y perspectivas a partir de una colección cerámica”. Este trabajo cuyos autores son Jaime Idrovo y Dominique Gomis Santini, fue patrocinado por el Banco Central del Ecuador, la mencionada colección reposa en el museo de dicha entidad en la ciudad de Loja.

En el año 2000, se inicia en la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL), el Proyecto “Petroglifos”, en el que a partir de la investigación científica del arte rupestre al Sur del Ecuador, se desarrolló programas de gestión y aprovechamiento de los sitios de la provincia de Loja donde se determinó la existencia de petroglifos; con el fin de proteger estos espacios, educar a la comunidad y aprovechar el recurso patrimonial en la aplicación del arte y diseño.

La primera etapa del Proyecto “Petroglifos” se cerró con la publicación del libro “El arte rupestre de Loja”, por Diego González Ojeda, docente investigador, director del proyecto; en el marco del I Seminario Taller de Arte Rupestre, desarrollado en el 2004. En base a los planteamientos realizados durante este seminario, se vio la necesidad de mejorar el registro de los sitios existentes en la provincia de Loja, con miras a conseguir una documentación científica que permita su posterior análisis. Es por esto que, a partir de octubre de 2004 se inició la denominada Segunda Etapa del Proyecto Petroglifos, en la que ha participado un equipo humano auspiciado por la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) y en coordinación con el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).

2.3.1 Cantón Celica

Celica, tierra de gente trabajadora, héroes y suelo generoso posee una extensión de 521 Km², está integrado por cinco parroquias.

El cantón Celica se encuentra ubicado al sur de la provincia de Loja, a 178 Km aproximadamente, su nombre significa "Celestial", por su cielo turquesa y la diversidad de paisajes, el nombre de Celica fue dado por el Español Sebastián de Benalcázar mientras conquistaba el Reino de Quito.

La ciudad fue fundada sobre poblados indígenas mucho más antiguos que los pueblos incas, es por ello que conserva gran parte de sus riquezas arqueológicas tales como los Monolitos de Quillusara, lugar de enigmas e historias fantásticas que remontan al pasado histórico de estos pueblos

Su gente se dedica principalmente a la agricultura, ganadería y comercio, este bello cantón está rodeado de hermosos paisajes y exuberante vegetación, posee dos tipos de clima, frío en la parte alta y seco en llanuras.

El cantón Celica es apto para practicar el turismo ecológico ya que posee una rica heredad histórica, legado que dejaron las primeras culturas que habitaron esta región y que de alguna manera dejaron huellas de su estilo de vida el mismo que permanece intacto desafiando al tiempo y a las severidades del clima.

Petroglifos en el Cantón Celica

Quillusara

Este sitio, cuyo nombre de por sí ya es sugestivo ("maíz de la Luna" podría ser una de las interpretaciones) se encuentra dentro de una propiedad particular, cerca de la población de Sabanilla, al lado oeste de la vía que va de Pindal a Zapotillo. Su altitud es de 820 m.s.n.m. y lo rodea un ambiente rico en vegetación. Se trata de una formación natural

compuesta por grandes bloques de piedra, que ha sido sin embargo manejada artificialmente, acaso como un sitio ritual. Algunas piedras parecen mostrar el intento de alineación este - oeste, cosa que no se podría demostrar por el momento, como tampoco aseverar que se trata de menhires, como se los ha dado en llamar a veces.

Los *Monolitos de Quillusara* (como se los conoce en la zona), son enormes dolmens (rocas) que apuntan al cielo y eran usados para practicar el culto fálico, tienen impreso un tipo de escritura difícil de descifrar pero que se torna de gran interés para los turistas y visitantes que deseen conocer el pasado y la enigmática forma de vida de una cultura.

La inmensa riqueza que posee el sitio es una muestra del imperio de las Kapullanas, mujeres aguerridas que dominaron esta zona en tiempos remotos.

Las piedras han sufrido los efectos de la meteorización, a lo que debe añadirse la frecuente quema previa a la siembra, por lo que considerables fragmentos de las rocas se han desprendido.

Con respecto a los petroglifos en sí, se han registrado varios dibujos que muestran una tendencia al manejo de la línea recta. El aspecto actual de las líneas es de un raspado superficial que originariamente —como pasa con la mayoría de petroglifos expuestos a la intemperie- pudo haber sido un poco más profunda. El ancho promedio de las líneas varía entre 1 a 2 cm. Se hace evidente la presencia de al menos tres figuras cuadrangulares con incisiones al interior. Se distinguen claramente diseños antropomorfos, también rectilíneos. Hay dos figuras interesantes: un gran dibujo que hace alusión a un ser de jerarquía respetable, y otro que parece ser una divinidad femenina. Se los encuentra en dos bloques uno junto al otro, lo que no deja de ser significativo.

El lugar tiene un encanto especial que bien puede formar parte de un plan de desarrollo integral en esta zona de la provincia en donde se han descubierto otros sitios de interés arqueológico y turístico como, por ejemplo, la fortaleza del cerro de Pircas, el sitio Pucará y otros. (González, 2004, p. 44-46).

Las Huertas y Balsas

Estos lugares fueron encontrados por los moradores de la parroquia Cruzpamba, pero no se han hecho las investigaciones suficientes. En la actualidad el Municipio de Celica está interesado en hacer conocer estos petroglifos.

2.3.2 Cantón Chaguarpamba

Este cantón se encuentra ubicado a 111Km. de Loja, tierra eminentemente agrícola y ganadera.

Rodeado de paisajes hermosos guarda secretos ancestrales del paso de los Paltas por el territorio, lleno de historias y leyendas constituye el paso obligatorio a la Costa, especialmente a la provincia de El Oro.

Chaguarpamba proviene de los vocablos Chaguar que significa *penco*; y pamba que significa *llanura*, por lo tanto Chaguarpamba significa llanura de chaguarqueros o cabuyos, plantas que abundan en el lugar.

Chaguarpamba es la ciudad que une a la hermosa serranía con la costa, es por ello que en su gente se sienten las costumbres de ambas regiones, su clima es bastante cálido siendo ideal para disfrutar recorriendo cada una de los lugares turísticos que posee esta bella ciudad.

Se cree que por los años 1760 se inicia a poblar de una forma escasa estos terrenos, el 29 de Mayo de 1861 se crea la parroquia Chaguarpamba y el 27 de Diciembre de 1985 se Cantonizó.

Se cree que por el Cantón Chaguarpamba pasaron los Paltas, tribu que se asentara en el Cantón Paltas. En el Cantón Chaguarpamba no existía ningún levantamiento o asentamiento de ninguna cultura. En Chaguarpamba se han mantenido una significativa cantidad de tradiciones y costumbres de todo tipo, al igual que artesanías.

Petroglifos en el Cantón Chaguarpamba

Mishquillana

A estos petroglifos se los encuentra ubicados en el caserío del mismo nombre, son dos bloques de piedra planas, el primero es de 1.8m de largo por 1.3m de ancho, en cuya superficie se encuentran tres perforaciones que hacían los paltas, una vez llenados de agua les servían como espejos astrales a manera de telescopios inversos. Estas perforaciones se denominaban tacines.

El segundo petroglifo es una piedra de tipo ovoide de 1.5m de largo por 1.2m de ancho que contiene grabado un ideograma en forma de sol, los rayos solares están inferidos por líneas horizontales paralelas formando cuadros equilibrados que dan la impresión de ser planos de ciudades. Estas grabaciones hechas con la técnica del inciso dan la impresión de ser representaciones cósmicas.

La Chonta

Este petroglifo se encuentra a 58 km. al noroeste de Loja; este petroglifo se encuentra muy deteriorado por vandalismo y no se puede observar con exactitud su grabado.

2.3.3 Cantón Gonzanamá

El nombre del cantón Gonzanamá proviene según el Prof. Moisés Castañeda (citado en www.vivaloja.com/content/view/740/203/) de los vocablos *Kun-tza-gna-ma*, pertenecientes a lenguas aborígenes: *Kun: dios de las aguas; tza: fuerte, duro; gna: del verbo ser; ma: primero, origen, principio*; según este concepto significaría: Lugar predilecto para el dios de las aguas, que se justifica por haber existido en tiempos remotos algunas fuentes de agua, conservándose en la actualidad muy pocas.

Considerada como la capital agrícola, ganadera y artesanal de la Provincia de Loja,

queda ubicada a 83 Km. de la ciudad de Loja, ubicado sobre asentamientos indígenas que fueron los anamaes provenientes de una Tribu de Brasil y poblaron la región antes de la llegada de los incas. El nombre del Cantón se deriva del Cacique llamado "Gonza"; Gonzanamá quiere decir lugar predilecto para el Dios de las Aguas.

Sus habitantes se dedican en su mayoría a la agricultura con productos como: zarandaja, maíz, caña, fréjol, plátano, maní, etc. Y una gran variedad de frutas como naranjas, limones, papayas, babacos, chirimoyas, etc.; y a la cría de ganado vacuno, recurso importante para la economía del pueblo puesto que ha generado fuentes de trabajo en distintas áreas una de ellas es la elaboración de productos lácteos muy conocidos en la zona.

Su gente es el principal recurso del cantón por ser entes de trabajo que no escatiman esfuerzos para ver florecer a su tierra y proyectarla hacia un porvenir de prosperidad y grandeza; su centro histórico, impregnado de historia y recuerdos refleja en cada una de sus rincones las hazañas vividas a lo largo del tiempo inexorable.

El pasado de esta tierra lleno de mitos, tradición y cultura ha dejado varios vestigios sumamente importantes para las personas interesadas en descubrir los orígenes del hombre, en este cantón podemos visitar el Cerro Colambo, el cual posee una edificación de piedra conocida como La Plaza del Inca, y en parroquia de Sacapalca, el turista puede visitar restos arqueológicos representativos de la cultura Palta.

Petroglifos en el cantón Gonzanamá

El Guayural

Existe una sola roca grabada, ubicada en el límite actual del cantón Gonzanamá con Catamayo, en la elevación llamada El Tablón, a la margen occidental del río y cerca de la ciudad homónima, a una altura de 1 445 m.s.n.m., desde donde se domina plenamente el valle. De manera natural, la roca se halla orientada hacia el este. Se llega al lugar

tomando un desvío de la carretera que va de Catamayo a Cariamanga, pasando luego por el caserío La Algarrobera hasta situarse justo frente a la desembocadura del río Guayabal en el Catamayo, dato que presenta una singularidad ya que es el preciso punto donde este río cambia su curso sur – norte para dirigirse hacia el sur oeste y formar el Chira que desemboca a su vez en el Pacífico. Es difícil asegurar que esta observación sea determinante en la interpretación científica del sitio, pero no deja de ser relevante, puesto que marca una doble línea de contacto, por un lado con la zona noroeste del Perú, y por otro con la zona noreste de la provincia (e indirectamente con los antiguos territorios cañaris), algo que ha sido ya demostrado por las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en la región.

En los sectores bajos del valle la Misión Francesa encontró cerámica del período formativo, las más tempranas tradiciones de la provincia, con una antigüedad mínima de 3700 años (Guffroy et al, 1987, citado por González, Diego, 2004). Este dato sería una fecha tentativa de la máxima antigüedad del sitio Guayural. Sin embargo el valle fue ocupado durante todo el período prehispánico, quedando por determinar una datación valedera para los petroglifos.

Según J. Guffroy, los petroglifos podrían pertenecer a la segunda mitad del período de Desarrollo Regional, época en la cual existía al pie del mismo cerro asentamientos humanos de cierta importancia, lo que significaría que podrían contar con 1 500 a 2 000 años de antigüedad.

La roca, cuyo tamaño es de 7 m de largo por 6.5 m de ancho, se presenta como una plancha pétrea que se halla al mismo nivel del suelo, enclavada en la loma y con una inclinación de 30°. Se aprecia un total de 31 signos, labrados cuidadosamente y dejando ver un carácter dinámico y sensual en el trazo, puesto de manifiesto por el predominio del empleo de líneas curvas. Se puede apreciar un buen número de espirales tanto levógiras como dextrógiras, sueltas o contenidas en otros dibujos. También hay algunos círculos con puntos, representaciones faciales, antropomorfas y zoomorfas.

Las dimensiones de los dibujos varían entre 10 y 86 cm. Han sido labrados por percusión, en bajorrelieve lineal. La profundidad de los glifos es de 5mm y el ancho promedio de 2.5 cm. (González, 2004, p. 53-55).

Santa Esther

Se trata de un sitio ubicado a 1 000 m.s.n.m. y a 44 km al sudoeste de Loja (a más de 7km al noroeste de la parroquia de Sacapalca, cantón Gonzanamá, a orillas del río Catamayo). Allí existe una roca grabada que fue colocada de manera especial por los autores de sus dibujos. La piedra tiene la forma de una pirámide alargada de tres caras. Su altura es de 1.35 m; el ancho de la base de la cara oeste es 1.50 m y el de la cara norte es de 0.80 m.

Las caras oeste y norte están grabadas con una expresiva imagen solar que se repite en ambas y a escala apenas variable. Los surcos tienen una profundidad promedio de 5mm y 2cm de ancho. (González, Diego, 2004, págs. 55-56).

2.3.4 Cantón Macará

Macará ubicada a 195 kilómetros de la ciudad de Loja, valle extenso de terrenos empleados principalmente para la producción de arroz. Es atravesado por el río del mismo nombre, formándose en sus riveras magníficos balnearios visitados por turistas nacionales y extranjeros. Este río sirve también de límite natural internacional con el Perú, sobre el cual se levanta el Puente internacional que da la bienvenida a los turistas y comerciantes que nos visitan de distintos lugares.

Su clima es cálido seco, generalmente al medio día la temperatura llega a los 30° C., especialmente en el invierno, no así en verano cuando el ambiente es más fresco pues bordea temperaturas de 20 - 25°C.

Dicen que Macará es de origen incásico de una tribu peruana llamada Macarara y por el continuo uso se suprimió la última silaba, quedando en Macará. Fue un asentamiento indígena en época de la conquista, pues el padre Juan de Velasco ya lo anota en su mapa del Reino de Quito. En los primeros años de la república el asentamiento poblacional se reducía a varias casuchas diseminadas en varios puntos de la zona, hasta que en el año de 1837 llegó a la región el general Juan Otamendi, patriota y héroe de la independencia, quien comprendiendo que había los elementos necesarios, se empeñó en la empresa de formar un pueblo. Macará fue elevada a categoría de Cantón el 22 de Septiembre de 1902.

Petroglifos en el cantón Macará

En el Cantón Macará se encontraron tres sitios de interés Arqueológico: Numbiaranga, Jorupe y Hornillos que han llamado la atención por los petroglifos hallados en los diferentes lugares.

Numbiaranga

A este pequeño pueblo se llega por un desvío de la carretera que va desde El Empalme a Macará, la altitud del sitio es de 1 370 m.s.n.m.

La roca se encuentra dentro de una propiedad particular. Se trata de un bloque de piedra que mide 2.85 m de largo por 2.35 m de ancho, con una altura media de 0.70 m. Su orientación tiende a ser noroeste. La superficie se encuentra considerablemente afectada por la meteorización, no obstante se pueden apreciar interesantes dibujos, llamando además la atención la presencia de cinco agujeros llamados tacines cuyo diámetro promedio es de 15 cm y una profundidad de 20 cm. Estos tacines se hallan en la parte superior de la piedra. Los glifos tienen actualmente un ancho promedio de 2 cm pero su profundidad es de pocos milímetros, lo cual hace poco perceptibles los grabados.

En la cara frontal del petroglifo se observan diferentes ideogramas con características geométricas, antropomorfas y zoomorfas, es decir figuras que le atribuyen a la divinidad cualidades y figuras humanas o animales; los grabados son realizados con líneas incisas o con la técnica en bajo relieve. En la otra cara se encuentran cuatro perforaciones denominadas tacines.

El otro petroglifo presenta dos ideogramas fácilmente identificables, de formas zoomórficas y geométricas, igual que el otro petroglifo tiene tres tacines. (González, Diego, 2004, págs. 56-59).

Jorupe

Este sitio se halla a 87 km al sudoeste de Loja, a más de 3 km al este de Macará y a 700 m.s.n.m. Entre los campos de arroz de una hacienda se han registrado tres rocas con petroglifos, de estilos similares y cercanas entre sí, lo que hace pensar que corresponden a un mismo grupo cultural. Las tres piedras tienen forma ovoidal; sus grabados se encuentran muy deteriorados pero son todavía visibles y constan en su mayoría de dibujos simbólicos lineales y una buena cantidad de puntos. El ancho de las líneas, por lo general, es de 1cm y su profundidad de 3mm. Todas las rocas contienen puntos cuyo diámetro oscila entre 1 y 5 cm, con profundidad similar a la de las líneas. (González, Diego, 2004, p. 60-64).

Hornillos

A cinco minutos aproximadamente de la cabecera cantonal por la vía que conduce a Zapotillo se encontraron dos petroglifos, de diferentes características, grabados con la técnica del inciso.

El primero se cree que era utilizado en la realización de ceremonias, por ser el más

voluminoso, contener mayor número de ideogramas, y poseer en su parte superior derecha un profundo canal. Aunque los trazos se encuentran deteriorados se puede observar grabados como columnas dobles de círculos con puntos concéntricos, figuras simbólicas del sol, cuerpo humano y varios trazos sin forma.

El otro petroglifo muestra dos ideogramas, cuyos grabados simbolizan dos caras humanas y un cráneo unidas por líneas que se bifurcan a los lados formando aparentemente dos extremidades superiores.

Estos petroglifos han sido destruidos, y no se puede apreciar en su totalidad, se encuentran junto a la carretera dentro de una propiedad privada. (González, 2004, p. 59-60).

2.3.5 Cantón Paltas

Creado el 25 de Junio de 1824, éste cantón es el más antiguo del Ecuador y con el pasar de los años ha llegado a constituirse en el centro del turismo por sus atracciones de infinita belleza natural, por su clima templado y acogedor. Su cabecera cantonal es Catacocha.

Paltas se encuentra a 97 Km de la ciudad de Loja, actualmente cuenta con dos parroquias urbanas Catacocha y Lourdes y siete rurales que son: Guachanamá, Cangonamá, Lauro Guerrero, Orianga, Casanga, Yamana y San Antonio.

En 1994 gracias a su inmensa riqueza arqueológica, a sus viviendas que nacen de un trazado indio y a sus buenas costumbres y tradiciones fue declarado Patrimonio Cultural del Ecuador.

Petroglifos en el cantón Paltas

Santo Domingo de Guzmán

En la parroquia San Antonio exactamente en el barrio Santo Domingo del cantón Paltas ubicado a 7 km al norte de Catacocha, 48 km al oeste de Loja y a 1 171 m.s.n.m., en el claro de una hacienda se halla un pequeño e interesante complejo, con una roca central grande y otras 11 pequeñas a su alrededor. La roca central llamada *La piedra del Sol* es de forma redondeada, su longitud mayor es de 1. 90 m y la altura de 90 cm. En ella se encuentra bien conservado, un solo dibujo rupestre y el más grande individualmente hablando, que se ha visto en la provincia: una interesante representación solar a manera de máscara que curiosamente está invertida y ligeramente inclinada hacia el noroeste.

El diámetro promedio del petroglifo es de 1. 10 m. Su composición es simétrica. Consta de una zona central cerrada donde se aprecia un rostro muy expresivo y una considerable cantidad de trazos radiales que emanan de él. Las líneas están formadas por surcos, la mayoría con su sección transversal en forma de “v”.

Es probable que las piedras que rodean el bloque central tengan algún sentido en la interpretación del conjunto. Todas ellas son de tamaños similares, con un máximo de 70 cm de diámetro. No todas guardan la misma relación de distancia entre sí ni tampoco con la representación solar. De todos modos se podría trazar un área circular alrededor de la roca central, con un radio de 2 m abarcando a ocho de las piedras. Fuera de dicha área se hallan otras tres, separadas con más de 4 m del centro. Tomando como eje el petroglifo, dos de estas últimas piedras apuntan hacia el norte.

Con respecto a este importante vestigio se ha construido un cerco de hormigón armado y malla metálica con el que se destruye el contexto arqueológico. (González, 2004, p. 65-69).

La Rinconada

Es un barrio de la parroquia Yamana que se encuentra ubicado al Este, a dos Km., del centro parroquial, vía a San Antonio, en el cantón Paltas, provincia de Loja.

Por el sendero que lleva a una casa, se puede observar 6 piedras de diferentes tamaños, cercanas entre sí y cubiertas de grabados, una roca con dos tacines y dos piedras aisladas con una figura antropomorfa en cada una. Las rocas están bastante maltratadas pero se dejan apreciar con claridad los dibujos. Predominan imágenes de carácter fálico y algunas representaciones de manos y pies. Una de las piedras muestra un glifo solar y varios trazos rectilíneos. (González, 2004, p. 70-71).

El Mgs. Marco Paladines Balcázar (2006), hace referencia que, de acuerdo a investigaciones realizadas se intuye que en este lugar se llevó a efecto el culto fálico, o culto a la reproducción.

Polo Polo

En este barrio se encuentra una piedra que ha sido movida y está distorsionada su ubicación debido al desconocimiento de las personas que ordenaron la construcción de una represa.

Paladines (2006) dice que muchas versiones existen acerca de esta roca, pero la más aceptada es aquella que se describe a continuación.

Más o menos unos 17000 a 5000 años AC. Estos sectores fueron muy concurridos por la magnificencia del clima y lugar estratégico para montar uno de los más importantes centros de investigación astrológica y meteorológica.

Entonces visitaban verdaderas celebridades o personajes importantes que eran muy distinguidos a altísimo nivel y después de realizada la convención, posaban para la historia.

Personajes importantes fueron los que con la fuerza de sus puños y la dureza de los buriles de cuarzo impregnaron en roca sólida hechos relevantes.

Barrial Blanco

Aquí se encuentran muchas piedras, en este lugar también se puede observar tacines, los cuales fueron elaborados de forma muy excepcional, están orientados hacia la puesta del sol, en el solsticio de junio, servía seguramente para observar las fases de luna (creciente).

Según lo que cuentan las leyendas, estos tacines, servía para ubicar a los astros en relación a la estrella polar y la constelación de la cruz del sur.

Podían determinar la clase de invierno que se avecinaba, las sequías, plagas, guerras y vaticinar algunos aspectos que podían determinar en las estrellas.

En este sitio se encuentra una roca muy grande en la que se realizaban sacrificios, los cuales eran ofrecidos al Dios Inti, para que bendiga la prole y las cosechas.

La culminación de la celebración del acto religioso se la hacía en una forma muy original; del grupo de damas que asistían al evento, se escogía una que reuniera los requisitos para ser inmolada y presentada al Dios Sol. Esto constituía un privilegio para la zona o sector que la mujer provenía, a más de ser virgen, tenía que ser de un alto linaje, representativa de su grupo.

La inmolación se la efectuaba una vez culminada la ceremonia religiosa y los matrimonios.

Sobre la roca calcárea, con la mirada hacia arriba, su cuerpo era colocado de occidente a oriente, la cabeza era ofrecida al Dios una que asomaba refulgente por las montañas de zoracola, entonces era degollada, su sangre corría por un canal que había sido construido para ese fin. (Paladines, 2006).

Sacapianga

Al noroeste de Catacocha, 50 km al oeste de Loja, a un costado del camino que conduce hacia San Antonio, se puede ver una enorme piedra de más de seis metros de altura con 15 cúpulas de diferente tamaño y profundidad que han sido labrados en su parte superior. El diámetro promedio de los hoyos es de 15 cm y la profundidad alrededor de 20 cm.

2.3.6 Cantón Quilanga

Ubicado a 99 Km. de la provincia de Loja. La principal actividad económica de los habitantes del Cantón Quilanga es la agricultura siendo su producto principal el café, el cual representa en la actualidad la principal fuente de ingresos económicos. A la cabecera cantonal de Quilanga se llega por la carretera Loja- Catamayo- Gonzanamá- Quilanga.

Según los cronistas dicen que los primeros pobladores del cantón Quilanga fueron los Paltas y Zarzas que se desplazaron por Nambacola, Matala, La Ruda, Santa Rita, llamándolos a todos ellos los Matalas. Estos primeros habitantes de sangre indígena habitaron aquí hasta antes de la conquista, ya que con la llegada de los españoles se dio paso al mestizaje que es predominante en el cantón. Quilanga elegida como parroquia rural de Loja el 15 de Junio de 1863, pasa a ser parte del cantón Gonzanamá el 27 de Septiembre de 1943, Años después de 1989, en la Presidencia del Dr. Rodrigo Borja se expidió el decreto de su cantonización, publicado en el registro oficial N° 310.

Quilanga comparte todos y cada uno de los aspectos étnico-culturales de los pueblos lojanos. La celebración de acontecimientos cívicos en una tradición muy arraigada en su historia.

Petroglifos del cantón Quilanga

Anganuma

Es un poblado ubicado 40 km al sudoeste de Loja y a más de 3 km al noroeste de Quilanga, cabecera cantonal del cantón homónimo. Se ha registrado un petroglifo situado a 1 km al sudoeste del poblado, a una altitud de 2200 m.s.n.m. y al borde del camino que conduce hasta El Carmen del Laurel.

La roca que alberga esta imagen tiene forma de prisma con base cuadrangular. Sus dimensiones son: 3.45 m de ancho, 3.65 m de longitud y 1.22 m de altura.

La superficie es de textura lisa pero muy irregular debido a varias depresiones de origen natural. El petroglifo ocupa poco más de 1m. de superficie en la esquina inferior derecha. Parece tratarse de la imagen de una serpiente, formada por la singular combinación de líneas rectas y curvas con sección en forma de "v". El ancho de los surcos es inferior a 1 cm y su profundidad promedio es de 4 mm. El dibujo presenta raspados hechos recientemente sobre el original.

El Lumo

El petroglifo de este sitio se halla justo frente a una casa situada en una loma del barrio Yurarrumi, a 2 300 m.s.n.m., 3 km al noreste de Quilanga y 36 km al sudoeste de Loja, al lado oeste de la vía que comunica la cabecera cantonal con Purunuma.

Las dimensiones de la roca son: 2.68 m de longitud, 1.64 m de ancho y 1.30 m de altura. La piedra es ovoidal y tiene dibujos en dos de sus caras, que lamentablemente han sido pintados recientemente con acrílico. Las líneas que se emplearon en este diseño son en su mayoría rectas y los surcos son de 1.5 cm de ancho y profundidad promedio de 3 mm.

La cara sudoeste presenta un sencillo rostro en forma cuadrangular y a su derecha una figura semicircular ligeramente cavada.

La cara posterior, noreste, resulta muy interesante por la representación de lo que parece ser un jerarca, acompañado de una figura humana menos definida. Se lo ve de frente y de pie, con la mano izquierda sobre el ombligo y la derecha sosteniendo una vara de mando. Sobre su cabeza lleva una insignia formada por dos espirales opuestas que se juntan en una línea vertical central. Otro detalle que se aprecia es la presencia de orejeras. Se ha visto un tocado similar en decoraciones cerámicas encontradas en el sitio Mandalá, cerca de Macará y a 60 km al oeste de Quilanga.

3. CAPÍTULO TRES:

REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL “PETROGLIFOS DE LA PROVINCIA DE LOJA”

3.1 Preproducción

La *preproducción* es la etapa primaria, en la que se plantea todo el trabajo enfocado hacia la realización de un video de cualquier tipo. Aquí es donde se concibe “en el papel” la historia a contar, se hace una planeación minuciosa de la producción y grabación y se establecen roles a desempeñar por parte del equipo técnico y artístico, se contrata el personal y se realiza el casting (en caso de requerirse actores o presentadores). (BRITISH COUNCIL, 2003).

El período de preproducción 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 de un tema; los trabajos de investigación; la formación un equipo; escoger los equipos de filmación que serán necesarios y las decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje. (Rabiger, 2005, p. 161).

Pasos a tomar en cuenta:

1. *La Idea*: Es la motivación primaria para la realización de un video, cualquiera que sea su tipo. Cada persona podrá tener una idea diferente respecto de un mismo tema, y hará, rápidamente, una visualización mental, de cómo se imagina esta idea hecha realidad. Es importante tenerla muy clara, si se quiere realizar un video basado en esta, ya que las posibilidades de desarrollar cualquier tema son infinitas.
2. *El objetivo*: Saber claramente qué se quiere conseguir con el video y el público al que se va a dirigir.

3. *Argumento*: Se describe textualmente el contenido del video, la historia, el hilo conductor, la narrativa, sin necesidad de entrar en detalles de producción, limitándose únicamente a describir los temas y el desarrollo de los mismos.

4. *La escaleta*: Es como un esqueleto o esquema del video que nos ayuda a organizar el plan de grabación y facilita la escritura del pre-guion y del guion definitivo. Es importante tener claro el hilo conductor, que puede ser una historia narrada, o sólo una música, testimonios hilados o dramatizaciones, textos en generador de caracteres, etc. Es clave diseñar un formato donde se anoten en orden lógico las ideas, los temas a tratar en el video, con una pequeña descripción de cada uno y una referencia del recurso a los que puede acudir para ilustrar estos temas. El tiempo de duración del video también puede calcularse mediante la escaleta. La escaleta es un recurso importante para el momento de la edición ya que nos permite tener un orden de las escenas.

5. *Preguion*: Es el desarrollo del argumento, con la secuencia marcada en la escaleta. Debe tener la mayor cantidad de especificaciones tanto de audio, como de video, ya que sobre este se basa en trabajo de cada una de las personas de preproducción, producción y postproducción. El preguion debe referirse a aspectos como:
 - Locación de la escena
 - Hora
 - Ambiente de la escena (escenografía, iluminación, clima, etc.)
 - Audio (ambiente, voz en off, voz en in, música, efectos de sonido, etc.)
 - Efectos de video
 - Tipos de plano y movimientos de cámara
 - Textos locutados o generador de caracteres
 - Descripción de movimientos realizados por parte de los actores así como las intenciones (acotaciones de sentimientos, actitudes)
 - Para las entrevistas o testimonios se deben tener las preguntas básicas que se harán.

La manera más fácil de escribir el guión es utilizando un formato de dos columnas donde se escriben en una la imagen y en la otra el video. Paralelamente lo que se indica en la imagen se describe en la columna del video.

Generalmente las acotaciones se escriben en letras mayúsculas y los diálogos en minúsculas. Las escenas o cambios se numeran al comienzo de cada una de ellas en la columna de video.

6. *La Investigación:* Busca reunir todos los datos posibles referentes al tema o idea original. Se debe recurrir a la mayor cantidad posible de fuentes que puedan dar información importante referente al tema. Estas fuentes pueden ser por ejemplo:

- Entrevista (s) con personas allegadas al proyecto
- Documentos varios escritos: que nos den datos y cifras
- Artículos de prensa: artículos de periódicos, revistas locales o de divulgación masiva, folletos instructivos, brochures, fotografías y cualquier tipo de medio gráfico impreso.
- Videos existentes: estos pueden brindarnos una visión diferente y adicionalmente algunas tomas nos pueden servir como material visual.
- La interacción con un proyecto del cual se va a realizar el video. Esto estimula de manera diferente a la hora de narrar y nos convierte en actores del mismo.

7. *Plan de grabación:* Diseño en fechas y tiempos que permite coordinar los diferentes elementos que intervienen dentro de la grabación. Es indispensable hacerlo basándose en el guión para ahorrar tiempos y recursos. Se debe usar un formato. Este debe ser realizado por el jefe de producción, el director y el asistente de dirección, con el objeto de tener en cuenta aspectos artísticos, económicos y logísticos.

8. Trabajo de campo en preproducción: En el mismo trabajo de investigación se aprovecha para contactar y definir locaciones y personas que nos pueden ayudar. (BRITISH COUNCIL, 2003).

3.1.1 Diario de Campo

Quito

Patricio Moncayo

4 de Marzo de 2010

Es la primera entrevista que voy a realizar para mi tesis y me siento muy ansiosa por conocer más sobre los petroglifos y las historias que me va a contar mi entrevistado, del cual conozco por referencias tiene mucho conocimiento sobre el tema.

El lugar de trabajo de Patricio es el museo Weil Bayer de la Universidad Católica de Quito.

Llegué al museo y me pareció muy interesante la exposición que presentaban. Esperé una media hora hasta que llegó mi entrevistado. Él muy gentil llegó y me invitó a pasar a una sala en donde se podía realizar la entrevista.

Arreglé los equipos para comenzar la entrevista mientras hablaba con Patricio y él me decía que le gustaba mucho los petroglifos y me felicitaba por haber elegido este tema.

La entrevista duró una hora y me ayudó mucho para poder entender un poco más de la historia de los petroglifos en el país de las investigaciones que se han dado en cuanto al tema.

Juan López

5 de Marzo de 2010

Cuando llegué al Ministerio de Cultura en Quito a entrevistar a Juan López me imaginé encontrar a un señor mayor ya que tenía un cargo muy importante y mucho conocimiento

de antropología. Al ver a Juan me di cuenta que no tenía razón ya que es una persona muy joven.

La entrevista empieza y mientras va pasando el tiempo se pone cada vez más interesante. Juan sabe muchas creencias que se cuenta acerca de los petroglifos y nos da su punto de vista sobre la importancia que tienen estas piedras dentro de la cultura de cada pueblo.

Fernando Mejía

5 de Marzo de 2010

El director del Área de Conservación del Instituto de Patrimonio Cultural me ayudó con una entrevista para poder conocer cuáles son los proyectos que realiza el INPC en la conservación de estas piezas tan representativas para cada lugar de donde se encuentran los petroglifos.

La entrevista me ayudó mucho tanto en el sentido de explicación de lo que son estas piedras tan interesantes y también en el hecho de poder conocer lo que realiza el INPC y que se está dando mucha importancia a todo lo que tiene que ver con la cultura de nuestro país, es aquí en donde entra la conservación y difusión de la existencia de los petroglifos tanto a nivel local, nacional y mundial.

Macará

12 de Marzo de 2010

En el cantón Macará pude ir a dos lugares: *Jorupe y Hornillos*.

Jorupe se encuentra en la propiedad de un señor del cantón. Para poder llegar a este sitio se tiene que entrar por un camino cerrado del cual se tiene que pedir autorización y una vez llegados a la propiedad se camina más o menos unos 15 minutos por un sembrío de arroz. El dueño de la propiedad se portó muy bien y aunque dice sentir inconformidad por el hecho de que nadie se hace cargo del petroglifo, aseguró que si le pidieran que cuide a la piedra y ayudaran económicamente para hacer algo por la conservación de los tres petroglifos que se encuentran en su propiedad, el estaría dispuesto a prestar ayuda.

Luego del recorrido por las tres piedras y las entrevistas realizadas a Damián Morales (turismo del Municipio de Macará) y a Juan Galocele (dueño de la propiedad), admiramos el hermoso paisaje que se observa alrededor de la propiedad. Comimos unas ricas naranjas para avanzar a subir, ya que el calor y la caminata nos cansó un poco.

Para llegar a *Hornillos* no se tiene que caminar, ya que se encuentra a un lado de la carretera. El lugar tiene tres rocas muy grandes y aunque por no se puede observar bien los dibujos de los petroglifos, es muy interesante el tamaño de estas piedras en como la posición en la que se encuentran y la distancia que existe entre ellas.

Uno de los petroglifos más conocidos del lugar es el de *Numbiaranga*. No pudimos ir al lugar, ya que el camino para llegar está en muy mal estado por las lluvias.

Celica

13 de Marzo de 2010

De los petroglifos que se conoce del lugar son los monolitos de *Quillusara*. Para llegar a este lugar se debe tomar una carretera y con toda tranquilidad llegar a estos lugares en carro.

En este cantón aparte del interés del municipio los habitantes le dan mucha importancia a

los petroglifos y son ellos los que han encontrado otras piedras. Para poder llegar a estos lugares tuve el apoyo de Rosa Armijos quien se desempeña en el cargo de Técnico de Turismo en el Municipio de Celica, y también nos acompañó un morador del sector llamado Francisco Jumbo.

En el recorrido conocí dos lugares en los que se han encontrado petroglifos, estos sectores son: Las *Huertas y Balsas*. No se tiene registro de estos petroglifos, pero el objetivo de los moradores es el de lograr que se conozca los lugares y se difunda su existencia tanto dentro como fuera del cantón.

Cuando llegamos a los petroglifos de Quillusara pude constatar que es un lugar muy interesante y dar me cuenta que es el lugar que tiene más petroglifos. Su forma es poco peculiar y durante el recorrido de estas piedras escuché muchas historias que se decían acerca de estos petroglifos. El lugar está a un lado de la carretera, y es muy fácil llegar, ya que existe un letrero.

Gonzanamá

16 de Abril de 2010

El primer lugar al que fui en Gonzanamá fue a *Santa Esther*. Para llegar a este petroglifo es un trayecto largo, se debe tomar el camino a Sacapalca y se llega a Sabaca que se encuentra a una hora y cuarto de Gonzanamá.

Al llegar al sector se debe caminar una hora para llegar al petroglifo. Una vez que llegamos a la piedra junto a Cesar Piedra, el cual trabaja en el área de Obras Públicas del Municipio; pude ver la piedra que tiene tres caras y de la cual se dice tiene mucho que ver con la puesta del sol. El grabado del petroglifo se nota muy bien, pero el problema es que personas han rayado la piedra y esto hace que se destruya.

La roca se encuentra cerca a un río en dónde nos pudimos refrescar, ya que hacía mucho calor y el camino de regreso era largo.

17 de Abril de 2010

Cuando íbamos en camino al petroglifo del *Guayural* me di cuenta que sería una muy buena experiencia, ya que para poder llegar a la piedra existe una gran elevación.

Después de caminar durante cuarenta y cinco minutos llegamos a la piedra; la roca es de 7 m de largo por 6.5 m de ancho, se encuentra un total de 31 signos.

El paisaje es hermoso y permite observar el valle de Catamayo. La caminata realmente vale la pena y permite darnos cuenta el increíble trabajo que les habrá llevado realizar estos signos.

Paltas

6 de Mayo de 2010

Así como en los otros viajes conté con la ayuda de los Municipios de los cantones que he recorrido, en este viaje me acompañó Wilmer Guamán para evidenciar los petroglifos en el cantón Paltas.

Existe una diferencia en los petroglifos de este cantón con el de los demás, y es el hecho de que en éste existe señalética, la cual permite llegar a las piedras sin dificultad. En este cantón existen cinco lugares en donde se pueden encontrar petroglifos.

Nuestro recorrido empezó en "*La piedra del sol*", la cual se encuentra en el barrio de Santo Domingo de Guzmán y la parroquia de San Antonio. Este petroglifo se encuentra dentro de un cerramiento hecho por el Municipio hace algunos años. Se observa un dibujo de un sol dado la vuelta, lo que se considera es porque se ha desplazado.

Dentro de todos los lugares a los que pudimos ir fueron *La Rinconada, Polo Polo, Barrial Blanco y Sacapianga*, todos estos lugares están ubicados dentro de los registros del Municipio y lo que me dieron a conocer es que se busca que las personas consideren estos lugares como turísticos y se pueda generar un interés colectivo para que visiten las piedras.

En este cantón se considera a estas piedras como parte de su historia y es por esto que mantiene un control para que no se destruyan las rocas, aunque en algunos casos no se ha logrado evitar una destrucción de algunas piedras.

Loja – UTPL

12 de Mayo de 2010

Dentro de las investigaciones realizadas en la Universidad Técnica Particular de Loja en tema Petroglifos una de las personas más involucradas en esta investigación es Diego González.

Diego escribió el libro “Arte rupestre en la provincia de Loja”, y es por esto que me pareció importante conocer su punto de vista de acuerdo a la experiencia que tiene con este tipo de Arte.

Auna vez pautada una entrevista con el autor me dirigí a su oficina en el edificio de CERART en la UTPL. Al llegar me encontré con Diego y se realizó la entrevista, la cual duró aproximadamente 30 minutos.

Quilanga

9 de Julio de 2010

Para poder llegar a Quilanga tuve que tomar dos carros; primero salí de Loja y llegué a Gonzanamá, y luego tomé una camioneta que me llevó a Quilanga.

Este cantón es muy pequeño y tranquilo, todas las personas son muy amables y reciben de la mejor manera a los turistas.

Ya lista para recorrer los petroglifos junto al Dr. Saúl Hidalgo, del Municipio de Quilanga, comenzamos por el petroglifo de Anganuma el cual tiene un dibujo de una sirena en una piedra grande que con facilidad se lo puede notar. Me comentan que este petroglifo es cuidado por la gente que vive por el sector pero aún no se le tiene el cuidado que necesita este petroglifo, ya que el sol y otros factores lo van destruyendo poco a poco.

Para poder ir al otro petroglifo tuvimos que regresar al pueblo, ya que se encuentra al otro lado de donde nos encontrábamos. Este petroglifo de “El Lumo”, presenta dos dibujos ubicados en lados contrarios y lo que se dice es que hace referencia a un personaje importante, ya que lleva en su mano una especie de hacha.

Chaguarpamba

30 de Julio de 2010

En este cantón se conoce la existencia de dos petroglifos pero no se tiene claro el lugar de uno de ellos.

Me dirigí con un trabajador del Municipio de Chaguarpamba a la hacienda “La Pampa de los Mangos” del señor Roberto Alfonso Capa; esta hacienda se encuentra en el barrio de Mishquillana. Para poder llegar al petroglifo tuvimos que caminar algunos kilómetros. Al

momento de llegar pudimos darnos cuenta que las piedras no eran visibles, ya que cuando se siembra en esta tierra se tapan completamente las piedras.

Para poder evidenciar las piedras tuvieron que sacar con machete toda la hierba que las cubría. Existen dos piedras en este sector, no se puede ver los dibujos que tienen pero existen algunos agujeros llamados tacines, los cuales se dice que se utilizaban para saber en que meses del año llovería.

El dueño de las tierras nos contó que tiene pena porque las piedras se destruyen ya que cuando acaban la cosecha queman todo para poder volver a sembrar, y esto hace que poco a poco se destruyan más las piedras.

3.1.2 Investigación

En la elección del tema lo primero que hice fue guiarme a través del libro de Diego González, “El Arte Rupestre de Loja”, este libro habla de los lugares en los que se encuentran los Petroglifos y detalla su ubicación.

Una vez decidido el tema fue muy importante asegurarme de que el rodaje sea accesible y decidir que el género que iba a utilizar sería el documental.

En la investigación del género documental me basé en libros que hablan sobre este tema, también en páginas webs y en algunos artículos.

Ya en conocimiento del tema averigüé que personas tenía vinculación con el tema, me contacté con ellas para darles a conocer mi propósito y generar interés en ellos. Con todos mis entrevistados tuve la oportunidad de conocer más sobre el tema y de

profundizar en los conocimientos de cada uno, para de ahí tener claridad en mi interés en cuanto al proyecto.

Dentro de los objetivos planteados tenía planeado viajar a cada cantón para documentar los petroglifos y conseguir personas que me hablen acerca de cada una de estas piedras. Para poder lograr todo esto tuve el apoyo de cada uno de los Municipios de los Cantones a los que fui, quienes me facilitaron el trabajo ayudándome con un vehículo y una persona que conocía y tenía interés en el tema.

Todo el trabajo de investigación lo realicé basándome en registros realizados hace algunos años, en el libro “El Arte Rupestre de Loja”, en artículos realizados en otros países y en nuestro país, también en páginas webs tanto internacionales como las de los Cantones visitados.

3.1.3 Cronograma de viajes

| Fecha | Lugar | Actividad | Recursos Técnicos |
|----------------------------------|--|---|--|
| Jueves 4 de Marzo | <ul style="list-style-type: none"> • Quito | Entrevista con Patricio Moncayo (Museo Weil Bayer). | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Viernes 5 de Marzo | <ul style="list-style-type: none"> • Quito | Entrevista con Juan López Escorza (Ministerio de Cultura). | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Viernes 5 de Marzo | <ul style="list-style-type: none"> • Quito | Entrevista con Fernando Mejía (Director Área de conservación del Instituto de Patrimonio Cultural). | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Viernes 12 al sábado 13 de Marzo | <ul style="list-style-type: none"> • Macará • Célica | Entrevistas y grabaciones. | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Viernes 16 al sábado 17 de Abril | <ul style="list-style-type: none"> • Gonzanamá | Entrevistas y grabaciones | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. |

| | | | |
|----------------------|--|---|--|
| | | | Transporte. |
| Jueves 6 de Mayo | <ul style="list-style-type: none"> • Paltas | Entrevistas y grabaciones. | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Miércoles 12 de Mayo | <ul style="list-style-type: none"> • UTPL Loja | Entrevista con Diego González (docente investigador de la UTPL y autor del libro “Arte rupestre en la provincia de Loja”) | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Viernes 09 de Julio | <ul style="list-style-type: none"> • Quilanga | Entrevistas y grabaciones. | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |
| Viernes 30 de Julio | <ul style="list-style-type: none"> • Chaguarpamba | Entrevistas y grabaciones. | <ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Video Sony. • Trípode. • Cassettes. • Micrófono corbatero. • Transporte. |

3.2 Producción

Esta etapa podría dividirse en dos: Producción técnica y artística. Cada uno de los profesionales que intervienen dentro de la realización, desarrollan su trabajo para que en el momento de grabar todo esté listo.

GRABACIÓN

Basándose en un plan de grabación, previamente diseñado, se registran las imágenes, con la intervención del equipo técnico y artístico. Algunos de los roles que intervienen en la producción son:

- *Productor*: se encarga de los aspectos económicos
- *Director*: Tiene a su mando todo el equipo de trabajo con base en el plan de grabación y en el guión literario. Es la persona orientadora de los camarógrafos y quien toma decisiones con respecto a planos, movimientos y puestas en escena.
- *Asistente de dirección*: Mano derecha del director.
- *Coordinador*: presente generalmente en producciones que requieren de un mando a distancia, en un estudio o unidad móvil de grabación. Transmite a los actores y al personal técnico las observaciones del directo.
- *Script*: Mantiene la continuidad de la producción y el pietaje de las cintas lo cual permitirá ubicar con mayor facilidad una toma específica.
- *Director de fotografía*: se encarga de la imagen, genera ambiente en las luces, ubica objetos estratégicamente para componer planos agradables visualmente. Sugiere lentes o filtros para utilizar en la cámara y crear sensaciones y efectos.

Otros: luminotécnicos, ingenieros de sonido, operadores de grúa y dolly, asistentes generales, vestuaristas, maquilladores, director artístico y otros.

Para la realización del Documental “Petroglifos de la provincia de Loja”, la producción se la realizó de la siguiente manera:

trabajo del Director y del productor lo trabajé teniendo en cuenta las necesidades y factibilidades del trabajo a realizarse, tomando en cuenta el aspecto económico y artístico de lo que se tenía pensado realizar y utilizar para el rodaje del documental.

Dentro del rol del Director de Fotografía era necesario trabajar en el buscar el ambiente idóneo para realizar las entrevistas, tratando de encontrar un espacio que permita ambientar sobre el tema que se está tratando.

3.2.1 Equipo Utilizado en el Documental

Para la realización del documental he utilizado los siguientes equipos:

Cámara de Video Sony PD170

Trípode

Cassettes

Micrófono corbatero

Computadora con programa de edición FINAL CUT

3.2.2 Entrevistados

Patricio Moncayo (Museo Weil Bayer).

Juan López Escorza (Ministerio de Cultura).

Fernando Mejía (Director Área de conservación del Instituto de Patrimonio Cultural).

Ramiro Torres (Jefe político Macará).

Damián Morales (Área Turismo Municipio de Macará).

Juan Galo Celi (Propietario de tierra en donde se encuentra petroglifo *Jorupe*).

Rosa Armijos (Técnico de Turismo Municipio de Celica).

Francisco Jumbo (morador cantón Celica).

Cesar Piedra (Obras Públicas Municipio de Gonzanamá).

Wilmer Guamán (Municipio de Paltas).

Diego González (docente investigador de la UTPL y autor del libro “Arte rupestre en la provincia de Loja”).

Saúl Hidalgo (Municipio de Quilanga).

Roberto Alfonso Capa (Dueño de la tierra en donde se encuentra el Petroglifo en Chaguarpamba).

3.3 Postproducción

La post – producción es el último paso dentro de la realización de un video.

Se deben tener en cuenta recursos como una buena sala de edición, que pueden ayudar a que finalmente la historia se cuente como se quiere.

ETAPAS:

- *Previsualización:* antes de la edición es importante destinar tiempo para la visualización del material que se grabó con el fin de seleccionar las tomas que realmente irán en el video. Esto ahorrará tiempo en la edición.
- *Edición:* Es el ordenamiento de los diferentes planos y escenas basándose en el guión y en el script de las cintas.

La duración del video también es un factor que hay que tener en cuenta. Se debe guiar por el tiempo estimulado en el guión para no extenderse.

ELEMENTOS DE LA POST-PRODUCCIÓN

- Efectos visuales: Las máquinas de video ofrecen efectos como las posterizaciones, gamas de color, filtros, texturizados, efectos de composición de imagen, etc. Los efectos deben ir justificados al contenido visual del video.
- Efectos de sonido: distorsiones, delays, ecos, ecualizaciones, etc.
- Locuciones: las locuciones en off se deben grabar en estudio para que la calidad del sonido sea óptima. Lo mejor es grabarlas antes de comenzar a editar.
- Musicalización: Puede hacerse al final de la edición de la imagen. Es importante coordinar las entradas y salidas de la imagen de acuerdo al sonido.
- Generador de caracteres: se utilizan para dar créditos a entrevistados y al personal que intervino en la producción. (BRITISH COUNCIL, 2003).

Conclusiones

- La presente tesis se ha dedicado a la investigación de los Petroglifos en la provincia de Loja. Se ha tomado en consideración este tema por el hecho de que muchas personas no conocen acerca de este tipo de representación rupestre, los cuales son muy valiosos por haber sido hechos por nuestros antepasados y formar parte de la cultura de nuestra provincia.
- En el desarrollo del trabajo de investigación de esta tesis se han cumplido los objetivos inicialmente planteados y se ha podido obtener más información acerca de algunos petroglifos que no se los tenía dentro de los registros tomados en cuenta para este proyecto de Tesis.
- Las personas que tienen alguna vinculación con los petroglifos, ya sea porque trabajan en el área de turismo del Municipio de cada Cantón o porque tienen interés en estas manifestaciones, han manifestado su inconformidad por el poco o nada cuidado que se les da a las piedras. Esto demuestra que existe gente que valora este arte y que se debe tomar en cuenta lo importante que es para nuestra provincia.

Recomendaciones

- Una vez concluida la tesis, se podría decir que existen muchas formas de mantener viva nuestra cultura y que es importante hacer conocer a las personas que cada uno de los vestigios encontrados durante estos años forman parte de la historia y se la debe cuidar.
- En este caso el trabajo debe ser en equipo, principalmente en el cuidado y valoración de estas manifestaciones rupestre. También se debe tratar de generar el interés a las personas para que visiten estos lugares y tengan conocimiento de la historia que tenemos a nuestro alrededor.

Bibliografía

BRITISH COUNCIL. **Pasos Principales para la realización de un video documental.** (2003, Agosto). Extraído el 25 de Mayo de 2010 desde www.britishcouncil.org/es/dreams-teams-video.doc.

Gallardo, H. (1975). **400 Años de Cultura Lojana.**

González, D. (2004). **El Arte Rupestre de Loja.** Editorial UTPL.

González, D. (2004). **Investigación del arte rupestre en el sur del Ecuador.** Extraído el 9 de Mayo de 2010 desde www.rupestreweb.info/surecuador.html.

Martín, D. y Botiva, Álvaro. (2006). **Introducción al Arte Rupestre.** Extraído el 3 de Abril de 2010 desde <http://www.rupestreweb.info/introduccion.html>.

Martínez, J., Vila, P. y otros. (2004). **Manual básico de tecnología audiovisual y técnicas de creación, emisión y difusión de contenidos.** Editorial Paidós.

Morales, P. y Marquez, M. (2009). **El Arte Rupestre.** Extraído el 10 de Abril de 2010 desde <http://arterupestrescomocomunicacion.blogspot.com>

Nichols, B. (1997). **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**, Traducción del inglés por Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. España: Ediciones Paidós.

Paladines, F. (2001).

Rabiger, M. (2005). **Dirección de Documentales**. Traducción al español por María Luisa de Diego Morejón.

¿Qué es un documental? (2005, actualizado en 2010). Extraído el 15 de Marzo de 2010 desde <http://www.misrespuestas.com/que-es-un-documental.html>.

Orígenes del Cine: Documentar fenómenos. Historia del Documental. Kinoki documentales. Extraído el 20 de Marzo de 2010 desde <http://documental.kinoki.org/historia.htm>.

Historia del Documental, Documentalistas. Extraído el 20 de Marzo de 2010 desde <http://documental.kinoki.org/historia.htm>.

Página del Gobierno Provincial de Loja. Extraído el 18 de Mayo de 2010 desde <http://www.gobernacionloja.gov.ec/internas/cantones.html>).