



Trabajo de grado.

Apropiación de técnicas audiovisuales con jóvenes de un sector popular en Cali para la realización de un producto audiovisual que aborde temas como violencia urbana y autopercepción.

Marlon Fabián Ramos Peña

Lina Marcela Valenzuela Ipia

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Programa de Comunicación

Trabajo de Grado

Director

Andrés Felipe Santacruz

Cali

2021

Tabla de contenido

1.	Planteamiento del problema	4
2.	Justificación	12
3.	Antecedentes.....	14
	3.1 Sobre la violencia urbana:	14
	3.2 Sobre la autopercepción:	18
	3.3 Sobre la apropiación de lo audiovisual.....	21
	3.4 Géneros Audiovisuales:	24
	3.4.1 Sobre el Falso Documental:.....	24
	3.4.2 Sobre el documental:	27
	3.4.3 Sobre el cortometraje de ficción:	28
4.	Enfoque teórico.....	29
	4.1 Violencia urbana.....	30
	4.2 Autopercepción.....	31
	4.3 Apropiación de la realización audiovisual como herramienta pedagógica:	34
	4.4 Géneros Narrativos Audiovisuales	36
	4.4.1 Sobre el Falso Documental:.....	36
	4.4.2 Sobre el documental	37
	4.4.3 Sobre el cortometraje de ficción	39
5.	Objetivo General:	42
	5.1 Objetivos específicos:.....	42
6.	Metodología:.....	43
7.	Resultados.....	54

7.1 Fase 1: Reconocimiento y vínculo	54
7.2 Fase 2: Investigación participativa	55
7.3 Fase 3: Apropriación de técnicas y conocimientos audiovisuales	60
7.4 Fase 4: Producción	63
7.5 Fase 5: Presentación a públicos	65
7.6 Cronograma general de actividades:.....	73
8. Conclusiones.....	77
9. Referencias	84
10. Anexos.....	88

Lista de tablas

Tabla 1. Inventario de experiencias audiovisuales en Cali.....	6
Tabla 2. Inventario de experiencias audiovisuales en Medellín y Bogotá.....	7
Tabla 3. Matriz de fases y orden en la metodología.....	51
Tabla 4. Matriz de coherencia interna.....	53

Lista de figuras

Gráfica 1. Esquema del enfoque teórico.....	44
---------------------------------------------	----

Lista de anexos

Guion literario.....	88
Guion Técnico.....	92
Revista como material pedagógico para el desarrollo de contenidos.....	96
Desglose de producción.....	112

Planteamiento del problema

Durante los siglos XIX y XX, en muy diversos países, el proceso de desarrollo sociocultural, la consolidación del capitalismo y el correspondiente proceso de organización social tuvieron como escenarios primordiales a las ciudades, cuya población y tamaño crecieron de forma sostenida; llevando a la creación de multiplicidad de sectores espaciales y sociales, cada uno con sus propias dinámicas, actividades, rutinas y, sobre todo, formas de percibirse y percibir el mundo. Debido a esto, a pesar de que las ciencias sociales empiezan a plantear la cuestión urbana como una perspectiva compleja de estudio y sus principales dimensiones investigativas son extensamente variadas, esta investigación se centrará en la dimensión de la Autopercepción, siendo definida como un constructo de percepciones de la persona sobre sí misma, constituyéndose estas a partir de las experiencias del individuo con los demás, los juicios que él hace sobre su propia conducta y el concepto que se plantea de sí mismo como un ser social, físico y espiritual (Esnaola, Goñi y Madariaga, 2008).

Por otro lado, la historia parece mostrar que la diversidad de subjetividades y perspectivas del mundo han generado conflictos urbanos y, en algunos casos, diferentes tipos de violencia urbana con raíces económicas y sociales propias de un entorno que las alberga y configura, pero que también dicha violencia puede influir en la configuración del entorno. Pese a ello, Carrión (2008) plantea que la anterior afirmación es errónea y reduccionista en tanto sugiere que la violencia urbana es inherente a la noción de ciudad e inherente a la multiplicidad de identidades. Además de esto, señala que la relación “violencia-ciudad” no es algo fácil de definir puesto que ha sido poco explorada, se le niega importancia y no se incluye en la discusión de obstáculos del desarrollo y formas de vida urbana. Igualmente, para el caso colombiano, Angarita Cañas (2003) aborda el tema de la violencia urbana en la ciudad de Medellín e intenta identificar las causas que la producen y la originaron. Sin embargo, dicha discusión se torna compleja en tanto no hay una causalidad absoluta e intentar obtenerla puede resultar en un esfuerzo determinista. El autor retoma varias perspectivas y enfoques teóricos para interpretar la violencia, planteando que es necesario un enfoque socioeconómico, espacial, sociocultural, sociopolítico e, incluso, la interpretación de la violencia urbana como la intensificación del conflicto armado.

Ahora bien, atendiendo a las anteriores temáticas, en este trabajo de grado se realizará un proyecto de formación, producción e investigación alrededor de temas como la violencia urbana y la autopercepción a través de un taller de apropiación audiovisual con jóvenes de sectores populares para la realización de un producto fílmico que aborde la autopercepción de los jóvenes y la violencia urbana en su entorno. De esta manera, se logra desarrollar una forma de acceder a este conocimiento abstracto, acercándose a él de una manera tangible y vivencial a través de las experiencias de vida de sujetos sociales que, de acuerdo con las sugerencias de León (2005), coexisten con la violencia urbana, y mediante la construcción participativa de formas de representación de su realidad y su autopercepción, se hace imposible “mirar a los marginales como otredades y hablar de ellos fácilmente”. Sin embargo, el principal objetivo de este trabajo de grado no será la investigación en sí, ni la representación de su realidad, se busca diseñar una estrategia para brindar herramientas de expresión artística y social mediante la apropiación audiovisual, quien se ha considerado como una de las formas de representación más frecuentes y de mayor incidencia en sectores populares urbanos. Pese a esto, en Colombia, la existencia de procesos educativos y colaborativos para la realización audiovisual en sectores populares urbanos golpeados por la violencia puede verse como un número reducido teniendo en cuenta la amplitud geográfica y poblacional de los sectores mencionados.

Dicha situación no es gratuita, la violencia urbana por sí misma y el contexto de marginalidad permiten afirmar que el acceso al conocimiento y las herramientas audiovisuales, así como la propia realización de productos audiovisuales en contextos sociales violentos, no son tareas sencillas para los jóvenes residentes en los sectores populares de las ciudades colombianas. Este trabajo de grado considera que debería brindarse dichas oportunidades a quien lo requiera debido a que en un entorno tan digitalizado y en constante consumo de imágenes, la realización audiovisual se convierte en una útil herramienta para la representación de la memoria colectiva e individual, e igualmente, se configura como un elemento importante para la realización de una democracia crítica y dispuesta para el bienestar social, como lo confirma Clarembeaux (2010). Teniendo como referente lo anterior, la relativa escasez de experiencias educativas audiovisuales en sectores populares se configura como una problemática sobre la que es necesario indagar y hacer aportes desde la formación y la producción. Por ejemplo, para este trabajo se realizó un inventario de experiencias de

comunicación relacionadas con la producción audiovisual en sectores populares de Cali, Colombia, a partir de la información disponible en línea sobre el proyecto “Mapeando la Comunicación Comunitaria en Cali”, de la Universidad Javeriana Cali.

	Nombre	Sector Urbano	Comuna	Implica experiencias formativas en audiovisual		Descripción	Producción audiovisual sobre violencia urbana
				SI	NO		
1	Casa Occio	Ladera	19	X		Creen en el poder de los medios y de su apropiación en los consumos, promoviendo el acceso a medios digitales como herramientas para el mejoramiento de las condiciones del ser humano.	No se encuentran productos sobre el tema, generalmente, abordan temas más relacionados a la cultura del litoral del Pacífico
2	Tikal Producciones	Ladera	3	X		Ofrecen servicios audiovisuales y manejan una escuela de comunicación popular, desarrollo de contenidos comunitarios y exhibición de cine para la formación de espectadores.	Aunque abordan más cultura urbana y del Pacífico, también tratan la violencia en lo urbano, las barras bravas, a través del rap, etc.
3	Cine al parque	Ladera	3		X	Nace en el Parque Artesanal Loma de la Cruz, promueve la formación de públicos, no necesariamente realizadores. También fomenta la convivencia pacífica y el emprendimiento audiovisual.	Iniciativa de proyección de material audiovisual, no producen propiamente.
4	Asociación FESDA	Oriente	5	X		Contribuye a la divulgación y formación para la realización de cine comunitario, a través de talleres y charlas, especialmente en el Distrito de Agua Blanca.	Se encargan de la promoción de un festival de cine, producen poco material y es sobre la cultura del oriente de Cali, ignorando un poco la violencia urbana.
5	Cine Pal Barrio	Oriente	5		X	A través de proyecciones cinematográficas, promueve el encuentro pacífico de jóvenes en conflicto para disminuir la violencia urbana.	No producen material propio, se constituyen como un espacio de proyección audiovisual y charla alrededor de esto.
6	Mejoda	Oriente	14	X		Genera procesos de comunicación comunitaria y alternativa para visibilizar a los jóvenes y la inclusión de estos en escenarios políticos a través del cine.	No producen material sobre violencia urbana, tienen 7 productos, todos sobre el pacífico y su cultura.

Tabla 1. Inventario de experiencias audiovisuales en sectores populares de Cali. Elaboración propia. Fuente: Franco Chávez, F. (2018).

Igualmente, para realizar una comparación a nivel nacional y aportar más datos a este análisis, a partir de diversas fuentes se avanzó en un segundo inventario sobre algunos de los colectivos audiovisuales existentes en Bogotá y Medellín con los siguientes resultados.

	Nombre	Ciudad	Comuna	Implica experiencias formativas en audiovisual		Descripción	Producción audiovisual sobre violencia urbana
				SI	NO		
1	Colectivo Audiovisual Panorámica	Medellín	5	X		Comenzó a principios de los 90's como resultado de varios grupos juveniles, aficionados a la imagen en movimiento que luego recibieron equipos y comenzaron a narrar las historias de su barrio.	Las temáticas que abordan son bastante amplias, aunque predominan los temas de barrio, por ende, la violencia inherente a ello.
2	Cinengaños	Medellín	6	X		Tiene un proceso fuerte de enseñanza y reflexión desde el cine y el video, utiliza sus recursos pedagógicos y creativos con los participantes, invitándolos a rodar sus visiones de la vida barrial.	Predominan los temas de barrio, por ende, la violencia inherente a ello.
3	Semillero de Audiovisuales Ciudad Comuna	Medellín	8	X		Semillero de la iniciativa Ciudad Comuna, opera desde 2009 siendo la continuación de otro semillero. Actualmente realizan una ardua labor de formación.	No hay conocimiento claro sobre ello. No todos sus productos son publicados.
4	ComúnAudio-visual	Medellín	8		X	Es un colectivo perteneciente a la iniciativa Ciudad Comuna, aunque realizan un poco de formación, no es su fuerte. Acompañan procesos de movilización y visibilizan experiencias comunitarias.	No abordan la violencia urbana, aunque puede ir implícita en las historias sobre biografías y procesos juveniles de la comuna.

5	Carabantu	Medellín	14		X	Proyecto ligado a la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo social y Cultural. No realizan producción audiovisual, usan esta como herramienta para abordar temas sobre la afrocolombianidad, etnia, derechos humanos, etc.	No realizan producción audiovisual. Sus actividades son cine-foros educativos.
6	Pasolini en Medellín	Medellín	13,1,8,16,10.	X		Colectivo investigativo, formativo y de producción conformado por diferentes profesionales y jóvenes participantes, abordan temas comunitarios, políticos, trabajan desde el Documental Etnográfico.	No hay precisión en este punto, los productos no son del todo públicos, aunque es probable que sí se aborde el tema.
7	Mancha Negra	Medellín	1		X	Trabajan el Audiovisual Comunitario y el Documental Social Participativo. Colectivo de jóvenes y profesionales que apoyan y visibilizan procesos comunitarios a través del Audiovisual.	No hay precisión en este punto, los productos no son del todo públicos, aunque es probable que sí se aborde el tema.
8	Escuela de Cine Gonzalo Mejía	Medellín	Centro	X		Enfoca su trabajo en la producción, formación y exhibición de cine. Nace como un proyecto para la conservación de la memoria de los barrios del centro de Medellín.	Aborda el tema de la violencia, implícita entre la memoria y la historia de los diferentes barrios.
9	El dorado Films	Bogotá	Soacha		X	“Comunicación audiovisual para el desarrollo de Colombia” Centra su trabajo en la realización y exhibición, menor medida en la formación.	No hay conocimiento exacto sobre esto. Los productos no son del todo públicos, aunque es probable que se aborde el tema.
10	Pásame la cinta	Bogotá	9		X	Colectivo conformado por jóvenes narradores. Tiene un componente formativo, aunque su fuerte es la realización, de igual manera, la fotografía.	Uno de sus cortometrajes “Volver a la raíz”, aborda el tema de la violencia desde la memoria biográfica de cada uno de los jóvenes realizadores.
11	Secta Sonora	Bogotá	NA	X		Jóvenes de distintas localidades que, a través del audiovisual, exploran las diferentes narrativas de la ciudad y las representan en sus cortos.	No hay conocimiento exacto sobre esto.

12	Atémpore Films	Bogotá	NA		X	Colectivo de jóvenes de varias localidades entre los 12 y 20 años de edad. Incursionan en la realización audiovisual, pero también la fotografía y la instalación fotográfica.	Su único proyecto de cortometraje es “Sobre mi cadáver”, corto de comedia negra.
13	Doce Films	Bogotá	NA		X	Se especializa en la creación de ficción experimental, utilizando lenguajes extraídos de otras artes y adaptándolos al audiovisual para darles identidad.	No aborda el tema de la violencia urbana, incursiona en mundos imaginarios, animación, etc.
14	Bogotá Punk	Bogotá	NA		X	Colectivo de jóvenes pertenecientes a la escena punk de Bogotá. Tiene como objetivo conservar la memoria musical, histórica y audiovisual del género en la ciudad.	No aborda el tema de la violencia urbana.

Tabla 2. Inventario de experiencias audiovisuales en sectores populares de Medellín y Bogotá. Elaboración propia. Fuentes: Medellín: Rueda (2019), Restrepo y Flórez (2020), Cinengaños (2019), Medellín Joven (s.f), Ciudad Comuna (s.f); Bogotá: El dorado films (2020), Pásame la Cinta (s.f), Secta Sonora (2020), Atémpore Films (s.f), Doce Films (s.f), Bogotá Punk (2017).

En las Tablas 1 y 2 se puede apreciar que, teniendo en cuenta que se trata de las tres principales ciudades del país, el número de experiencias de formación audiovisual con jóvenes en los sectores populares es relativamente escaso. Solo 10 de las 20 experiencias registradas poseen un componente formativo, aunque no siempre es su principal labor. Incluso, en el contexto local, de las seis experiencias registradas en Cali, sólo cuatro incluyen la enseñanza de realización audiovisual. Aún más, únicamente Tikal Producciones aborda la violencia urbana en sus temas de representación. Por ende, este trabajo de grado en Comunicación propone la realización de una estrategia para la apropiación de contenidos teóricos y prácticos audiovisuales, con la participación de un grupo de jóvenes perteneciente a un colectivo juvenil ubicado en un barrio popular de Cali, mediante el cual se les compartan herramientas conceptuales y técnicas para, de manera conjunta, abordar en clave audiovisual, desde alguno de los anteriores géneros escogido en colaboración con el colectivo, sus percepciones sobre la violencia urbana y su impacto en la autopercepción de sí mismos, en el contexto de la realidad cotidiana que viven.

A continuación, se realizará una contextualización de los tres géneros audiovisuales contemplados para el componente formativo y de producción audiovisual en este proyecto. Dichos géneros tienen su justificación y podrán contribuir de manera asertiva a la realización de este proyecto.

En cuanto al falso documental, se trata de un género poco explorado en el contexto colombiano debido a su reciente aparición y sus difusas maneras de definición; en tanto, como sugiere Craig (2007), este género audiovisual es una narrativa de ficción que adopta las modalidades de representación del documental, pero se puede leer como un texto que, al falsear estas modalidades, se configura como una ficción y plantea una crítica al privilegio de veracidad y objetividad que se le ha otorgado al documental. Por este motivo, la discusión sobre el falso documental, su definición, usos y beneficios se convierte en uno de los referentes para la reflexión en el marco de este proyecto de investigación y producción, al igual que los siguientes géneros que se exploran.

Por otro lado, el documental ha sido uno de los géneros más explorados en la producción audiovisual, teniendo referentes desde principios del siglo XX y su posterior exploración hasta la actualidad. Se trata de un dispositivo adecuado para el registro de la memoria colectiva, lo que lo hace uno de los géneros más apropiados para asumir este trabajo de investigación. Básicamente, la capacidad de documentar una realidad específica desde una mirada objetiva, no condicionada por el etnocentrismo, supone un mérito que destaca de este género narrativo.

En este sentido, ese carácter objetivo y curioso ante la exploración de narrativas locales desde el cual se asumirá este proyecto de grado, va en concordancia con los objetivos de un documental, que pretende narrar una realidad específica que se considera importante, lo suficiente como para guardar testimonio de ella. En este caso, en el contexto de la violencia urbana específica de la ciudad de Cali, este género posibilita registrar una cotidianidad que luego se podrá exponer como una crítica a los factores políticos, económicos y culturales que han influido para dificultar o impedir el desarrollo de estrategias adecuadas para la resolución de conflictos locales.

Por otro lado, el registro de estas realidades o narrativas locales puede, desde las licencias creativas del documental, ser una crítica a los modelos canónicos desde los cuales se han

abordado estos problemas a lo largo de los años. Es decir, teniendo en cuenta el concepto del etnocentrismo, y los evidentes problemas en la definición de la violencia urbana, se puede afirmar, en respuesta, que cada grupo social tiene modos particulares de actuación, que están condicionados por los escenarios, los contextos, las necesidades y otros aspectos demográficos y culturales. En consecuencia, la violencia urbana es el resultado de diferentes factores que se deben abordar cuidadosamente desde la interculturalidad, con filtros específicos que permitan romper las miradas globalizadas desde las que se ha abordado la violencia urbana, y en cambio adoptar puntos de vista acordes con una realidad específica, más aterrizada y objetiva.

Finalmente, la ficción audiovisual es una herramienta artística que permite a los creadores audiovisuales, construir relatos inspirados o basados en hechos reales con el fin de sensibilizar a la audiencia sobre una problemática social o un tema en particular.

En esa dirección, el cortometraje de ficción, permite entonces, a partir de sus licencias creativas, configurar historias y mensajes en relación con la experiencia de la vida en nuestro contexto, y así, aportar nuevos mecanismos de discusión en los que se muestre al mundo aspectos básicos de la existencia humana desde el arte.

Teniendo esto en cuenta, es importante mencionar que las piezas audiovisuales no deben comprenderse como estructuras didácticas ni moralizantes, pues el público no aprende; no cambia luego de ver una pieza audiovisual. En tal sentido, el objetivo principal del cine es sensibilizar, apoyar la apertura de la mente y la atenuación de estructuras rígidas del pensamiento colectivo. Sin embargo, en muchos casos, el cine no modifica nuestra ideología, ni nos hace tomar acción frente a las injusticias, pero es posible que logre abrir un debate, lo que en nuestro proyecto de grado es importante, pues apostamos por la visibilidad de cotidianidades que merecen mayor reflexión y reconocimiento.

De esta manera, según las problemáticas anteriormente expuestas sobre la compleja pero desafiante relación entre violencia urbana, autopercepción, posibilidades de apropiación audiovisual y los géneros presentados, este proyecto se plantea la siguiente pregunta-problema que señalará el camino del esfuerzo conjunto de investigación, formación y creación:

¿Cómo diseñar, planificar y desarrollar una estrategia formativa para la apropiación de técnicas y conocimientos audiovisuales con un grupo de jóvenes de un barrio popular en Cali, Colombia, que incluya un ejercicio de investigación aplicada a la realización de un producto audiovisual que aborde temas relacionados a la violencia urbana y su propia autopercepción?

Justificación

Teniendo en cuenta el desafío que implica la escasez de experiencias educativas juveniles en producción audiovisual en sectores populares de Cali, este trabajo de grado propone el desarrollo de una estrategia de apropiación de técnicas audiovisuales mediante la exploración y participación con un grupo específico de jóvenes en un sector popular de Cali; de tal manera que se pueda desarrollar una experiencia de investigación, exploración estética, apropiación audiovisual y comunicación de naturaleza participativa y autorreflexiva que represente una contribución nueva en el campo de la producción audiovisual en Cali, y que ayude a suplir algunos de los vacíos que sobre esta materia indican las evidencias disponibles.

La representación del sentir individual, grupal y comunitario supone un elemento conveniente para la configuración de una reflexión crítica que, aparte de proporcionar datos esenciales para la investigación en términos de causalidad, también proporcione una nueva perspectiva orientada al cambio social. Por este motivo, en este trabajo se ha propuesto la ejecución de una estrategia de apropiación, que brinde a los actores sociales un dispositivo narrativo que les permita representar su realidad a través de un producto audiovisual.

De esta manera, proponer un proceso formativo a un colectivo juvenil ubicado en un barrio de estrato socioeconómico 1 o 2, permitirá potencializar sus capacidades críticas, reflexivas y creativas para que, a partir de la apropiación, de sus conocimientos y el uso de recursos tecnológicos, elabore un producto audiovisual que aborde temas como la autopercepción de sus integrantes, y la observación crítica y reflexiva de las implicaciones que supone la violencia urbana en sus historias de vida. Para el caso específico de este trabajo de grado, se ha decidido desarrollar la experiencia con jóvenes de diferentes sectores de la ciudad que suelen reunirse de manera colectiva en el barrio El Jordán, sector Ladera en el occidente de Cali. Varios de estos jóvenes pertenecen al colectivo de rap “Cyphers de barrio” y otros se vinculan de manera indirecta en algunas actividades relacionadas. Por otro lado, es

interesante el trabajo con dicho colectivo debido a que poseen experiencia previa en trabajo sobre temas de violencia urbana y, sobre todo, han afrontado interesantes retos relacionados a la expresión de su identidad social y autopercepción, no solo a través de su música y arte, sino también desde diferentes actividades pedagógicas que los llevan a mejorar sus habilidades comunicativas y autorreflexivas, motivos que los han conducido a la necesidad de encontrar más recursos y herramientas para explorar su autopercepción y expresarla desde sus distintas formas de arte.

Considerando el lenguaje audiovisual como una herramienta útil para la representación de la memoria colectiva e individual, son apreciables las posibilidades de extrapolar los conocimientos que se obtengan de esta investigación para inspirar otros estudios. En este sentido, se puede afirmar que la formación audiovisual puede otorgar a diferentes actores sociales mecanismos de participación, visibilidad y reflexión orientados a la configuración de una democracia crítica que propicie el bienestar social. (Clarembeaux, 2010).

En experiencias de producción radiofónica en Cali, desarrolladas por estudiantes y profesores de Comunicación de la Universidad Javeriana, con participación de jóvenes de la Comuna 18 (2019), se ha logrado identificar la disposición que muestran algunos actores sociales para participar en este tipo de proyectos e investigaciones. Igualmente, otras iniciativas de la universidad con jóvenes como el Proyecto FORJA, han mostrado que el trabajo conjunto con colectivos juveniles aporta grandes resultados y enseñanzas para ambas partes, motivo por el cual la ejecución de este trabajo se hace viable, en cuanto a algunos de estos precedentes académicos y sociales. De la misma manera, es muy viable que los Laboratorios de Comunicación de la universidad faciliten los equipos y espacios necesarios para la formación audiovisual de los jóvenes participantes y para la realización final del producto. Por otro lado, la situación actual de pandemia podría suponer problemas en la práctica de este proyecto, sin embargo, se ha diseñado una estrategia de tres escenarios posibles, bien sea desde un escenario remoto, semi-remoto y presencial, abarcando diferentes posibilidades para la participación y contemplando múltiples opciones metodológicas.

Finalmente, el género que se escoja en compañía del colectivo contará con las licencias creativas y posibilidades estéticas y críticas necesarias para la representación adecuada de la violencia urbana y la identidad social de los jóvenes. Adicionalmente, cada uno de los

géneros ha sido postulado debido a que sus características expresivas podrían brindar importantes herramientas para la narrativa. De esta manera, el falso documental brinda posibilidades para combinar la ficción y la realidad mediante un discurso crítico que pone en tela de juicio las representaciones comunes, con las que se caracterizan comunidades e individuos designados como otredades desde miradas etnocéntricas y colonialistas del documental que proponen cánones y reglas globalizadas de representaciones que dejan de lado aspectos importantes del contexto que viven estos individuos.

Igualmente, el documental permite construir reflexiones críticas de la realidad que se abordan a partir de diversas licencias y posibilidades creativas de representación, que también permiten registrar una memoria colectiva que puede usarse como una herramienta de visibilidad. Por último, el cortometraje de ficción permite crear historias ficticias pero verosímiles basadas en hechos reales que apuntan a la cotidianidad de sujetos sociales presentes en la investigación de la violencia urbana y que posibilitan asumir la realidad abordada de manera crítica, desde diferentes puntos de vista que son propicios para la construcción de una reflexión objetiva y desde una perspectiva intercultural.

Antecedentes

Este proyecto tiene como objetivo el desarrollo de una estrategia formativa para la apropiación conocimientos teóricos y prácticos audiovisuales con un grupo de jóvenes pertenecientes a un colectivo juvenil de un barrio popular en Cali, Colombia, con el propósito de crear un producto fílmico que aborde temas relacionados a la violencia urbana y la autopercepción. A partir de este propósito, se pueden evidenciar algunos de los temas que determinan la investigación, la apropiación y la realización audiovisual, mediante un conjunto de artículos de origen académico que se constituyen en antecedentes y que obedecen a cuatro ejes temáticos: violencia urbana, identidad colectiva, enseñanza y apropiación del audiovisual y géneros narrativos audiovisuales.

Sobre la violencia urbana:

En relación con este eje temático, se acudió a seis artículos académicos que aportan diferentes perspectivas acerca del tema. A su vez, esta sección se subdivide en dos apartados, uno en

relación con la conceptualización y el diagnóstico del fenómeno, y otro sobre la manera en que esto ha sido representado en la sociedad.

Inicialmente, para la conceptualización Carrión (2008) busca definir la violencia urbana, sin embargo, plantea una discusión en perspectiva filosófica y complejiza la definición en tanto cuestiona lo que es inherente a la violencia, las relaciones de causalidad con lo urbano y las implicaciones que esto tiene para estudiarla como un problema que afecta el desarrollo de las ciudades. Igualmente, concebir el hecho urbano como causa directa de la violencia urbana es negarse a pensar la ciudad como espacio de visibilidad, expresión y cohesión de la heterogeneidad, aunque admitiendo que las barreras sociales y los códigos implícitos en la cultura urbana propician espacios y dinámicas violentas. Finalmente, para combatir este problema, señala que es necesario plantear nuevas políticas urbanas que configuran nuevos espacios y prácticas donde la violencia no tenga camino. En este sentido, el artículo aporta valiosas reflexiones sobre la violencia urbana que serán discutidas en este trabajo de grado, pero también motiva a pensar esta experiencia como una de esas maneras de poner en diálogo la heterogeneidad, permitir la expresión y plantear nuevas maneras de construir ciudad.

Por otro lado, Angarita Cañas (2003), docente e investigador en la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia expone cuatro grandes enfoques desde los que se interpretan y explican los orígenes de la violencia urbana.

Inicialmente aclara que es necesario conocer previamente las condiciones socioeconómicas y culturales de la población estudiada para poder comprender la confrontación armada que vive.

El fenómeno de la violencia urbana era asociado con las zonas rurales; sin embargo, a partir de los años ochenta, surgen nuevos estudios que proponen reinterpretaciones. Con estos numerosos intentos de comprender el origen de la violencia urbana, el autor comienza una revisión de los antecedentes, a partir de lo cual organiza una línea temporal para proponer los cuatro enfoques mencionados.

El primer enfoque es el socioeconómico y espacial, donde se explica la violencia urbana a partir de la relación existente entre la pobreza y el carácter acelerado del crecimiento urbano a partir de la migración del campo a la ciudad. El segundo enfoque es el sociocultural, donde

se hace referencia al impacto cultural que produjo el narcotráfico. Debido a que se habla de la influencia directa de esta problemática en la cultura, algunas investigaciones aluden a la pérdida de los antiguos valores cristianos, perspectiva adoptada tanto desde la antropología política como desde las reflexiones de algunos sectores tradicionalistas. El tercer enfoque es el sociopolítico, que explica la persistencia de la violencia dadas las irregularidades en la construcción de un sólido vínculo social y la débil relación entre el Estado y la sociedad. En el cuarto enfoque, Angarita (2003) alude a la intensificación del conflicto armado, y aclara que sólo es posible comprender la violencia urbana a partir del proceso histórico de larga duración que se ha configurado desde los múltiples conflictos económicos, sociales y políticos que surgieron mientras se constituía la ciudad.

Por otro lado, el artículo de Camacho y Guzmán (1995) nace de un trabajo colectivo del grupo de investigación sobre Violencia urbana y conflicto del CIDSE de la Universidad del Valle. Partiendo de un breve análisis de la organización espacial del país, los autores argumentan que Colombia es un país de ciudades comparado con la organización socioespacial de otros países de Latinoamérica, pues son más los habitantes asentados en espacios urbanos como pueblos y ciudades que en el campo; y es justamente en estos lugares donde se configuran principalmente los procesos de violencia. Sin embargo, aunque son justamente las sociedades urbanas las que necesitan comprender este fenómeno para proponer estrategias de resolución de conflictos, las investigaciones alrededor del tema son escasas y precarias. En esta investigación, Camacho y Guzmán hacen un análisis estadístico con datos relacionados con el conflicto urbano, para diferenciar las modalidades de presentación de la violencia. En ese orden de ideas, los autores hacen una diferenciación entre el delito y la violencia, a partir de las políticas públicas impuestas por el Estado para la resolución de conflictos; argumentando que, aunque en muchos datos se observó la disminución del delito en la ciudad, la población seguía sintiéndose insegura, precisamente por la diferencia en la conceptualización pues, aunque podrían disminuir los robos, en ciertos momentos simultáneamente aumentaban los homicidios.

En cuanto a la representación del fenómeno, Urbanczyk y Hernández (2012) analizan la influencia de los productos audiovisuales universitarios en la construcción de memoria histórica y colectiva. Se analizan siete cortometrajes realizados en seis instituciones

educativas colombianas y presentados en la Muestra Audiovisual Ventanas, organizada anualmente por la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. Se resaltan dichos productos como herramientas para la construcción de identidad, la memoria colectiva, la denuncia sobre la violencia y el abandono estatal; pero también los actos de humanidad en medio del dolor. Este artículo contiene reflexiones sobre el tratamiento audiovisual y los elementos simbólicos que se han usado desde el contexto universitario para representar la violencia, pero también aborda conceptos como identidad social y memoria colectiva y su representación en lo audiovisual. Por este motivo, dichas reflexiones serán discutidas y servirán como referencia para este trabajo de grado.

Por otro lado, Arias Herrera (2019) indaga en la representación de las víctimas del conflicto armado en Colombia desde el arte; específicamente, en la exposición de rostros en fotografías como muestras de una historia que los afecta y como símbolo que representa a toda una comunidad. El rostro es un elemento principal para la convivencia y la identidad social; por lo que exponerlo reivindica a las víctimas, les devuelve su carácter social, su expresión y su conexión con la memoria histórica, en otras palabras, su humanidad. Debido a que se plantea explorar el tema de la violencia y la identidad social, este artículo servirá como soporte de herramientas y reflexiones que serán discutidas y adaptadas al caso de violencia urbana en este proyecto. Asimismo, serán útiles las diferentes modalidades de representación y tratamiento audiovisual, pues podrían posiblemente emplearse para cumplir la misma función de reivindicar víctimas y representar su identidad y memoria.

Finalmente, se aborda una cuestión de interés central para esta investigación, la representación de la violencia urbana en el campo cinematográfico. Para esto, León (2005) hace una reconceptualización de la marginalidad atendiendo a los factores sociales, culturales y políticos que tienen auge en la actualidad. Según el autor, este es un concepto que ha evolucionado en la época contemporánea, por lo que es preciso cuestionar lo que significa hablar de marginalidad en la actualidad. En esta investigación la marginalidad se interpreta a partir de producciones audiovisuales latinoamericanas como “Rodrigo D No futuro” (1990) y “La vendedora de rosas” (1998) dirigidas por Víctor Gaviria, que han desafiado las clasificaciones previas establecidas por las instituciones sociales, en las que se concibe a la marginalidad como “otredad” y en donde el discurso fílmico se presenta como un sistema

cerrado de signos que no se vincula con el contexto histórico, los conflictos culturales, las relaciones de poder y el universo de los agentes sociales.

Sobre la autopercepción:

Se planea abordar la autopercepción de jóvenes en sectores populares y la relación de dichas cuestiones con la violencia urbana mediante su representación en un producto audiovisual. Por este motivo, se consideró necesario retomar algunos artículos de investigación que discuten sobre este eje temático y son útiles como guía para la reflexión y conceptualización en este trabajo de grado.

En primer lugar, en este capítulo sobre las relaciones entre la identidad social y la identidad personal, de Morales et al. (1996). inicia con una especificación interesante y apropiada para este trabajo de grado, que está direccionada a la delimitación de este concepto tan amplio de identidad. Es correcto afirmar que la identidad es una materia de investigación que abarca muchas categorías, de las cuales, los autores nos mencionan las siguientes: la percepción, el sí mismo, el yo, el mí, el nosotros, la representación, entre otros.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante especificar que en este proyecto de grado nos limitaremos a hablar solo de una de estas categorías de la identidad social: la auto percepción.

En ese sentido, continuando con el análisis de la literatura sobre la autopercepción, en este capítulo encontramos que la concepción de la identidad surge a partir de dos vertientes, la personal que hace parte del individuo totalmente, y la social, en la medida en la que los procesos sociales son influyentes en su formación. Por lo tanto, es correcto afirmar, que hay dos polos separados que definen al individuo, que son los psicológicos y los sociológicos. En consecuencia, cada persona se caracteriza por rasgos de orden social, que reflejan su pertenencia a un determinado contexto social y a determinados grupos, y, por otro lado, se caracteriza por rasgos personales que tienen que ver más con la idiosincrasia.

Hay un factor importante relacionado a la autopercepción que se refiere a la necesidad de estar con el otro para apreciar la diferencia individual, yo soy yo, tú eres tú. En otras palabras, la identidad personal, indica el reconocimiento que una persona tiene de su diferencia en relación con los demás (yo). Así mismo, la identidad social, se refiere al hecho de que el

individuo se percibe como semejante a otros de su misma pertenencia (nosotros), lo que introduce una diferencia entre grupos (ellos). (Morales et al., 1996).

La identidad social se refiere a un sentimiento de similitud con otros; la identidad personal o autopercepción se refiere a un sentimiento de diferencia en relación con esos mismos otros. (Morales et al., 1996).

Algo importante a tener en cuenta, es que cada individuo, según el contexto en el que se encuentre, puede actualizar su identidad y producir nuevas formas de percibirse. Es decir, este concepto de identidad no se refiere a una categoría inflexible e inmóvil, se trata de un concepto que avanza, que se actualiza y se modifica según las condiciones a las que se enfrenta en el individuo, precisamente por eso, existen altas posibilidades de que la autopercepción sea un reflejo del contexto en el que se encuentre el individuo, y por ello, puede que se modifique si existen coyunturas sociales y físicas que estimulen cambios y reestructuraciones a nivel personal.

Ahora bien, sobre el término específico de Autopercepción o Autoconcepto, Esnaola, Goñi y Madariaga (2008), sugieren que el autoconcepto surge del conjunto de percepciones sobre sí mismo a partir de las experiencias del individuo con los demás, los juicios sobre su propia conducta y el concepto de sí mismo como un ser social, físico y espiritual. Igualmente, sugiere la división del autoconcepto en cuatro categorías que lo componen y lo ayudan a definirse. De esta manera, encontramos la categoría *física*, dividida a su vez en cuatro dimensiones: habilidad física, condición física, atractivo físico y fuerza. También está la categoría *personal*, dividida a su vez en dimensiones afectivo-emocional, ético-moral, autonomía y autorrealización. Igualmente, la categoría *social* que se aborda en las competencias o habilidades sociales y, por último, la categoría *académica*, que explora al individuo en relación con sus conocimientos y capacidades académicas. Cada una de estas categorías está sujeta a un nivel jerárquico que las clasifica, pero también se complementan entre ellas para otorgar una visión global sobre la autopercepción del individuo. Es así como el autoconcepto físico muchas veces influye en la autopercepción personal y este, a su vez, en la autopercepción social. Temas relacionados a la autoestima a nivel personal pueden incrementar o disminuir las capacidades sociales, así como también incrementar o disminuir las aptitudes y potencialidades académicas, etc. Teniendo en cuenta las categorías planteadas

en este artículo y las temáticas que ellas conciernen, dichas clasificaciones serán una guía útil para la elaboración de cuestionarios o entrevistas informales durante la investigación de este trabajo de grado en relación con la autopercepción de los jóvenes con quienes se trabaja.

En tercer lugar, Blair (1998) realiza un análisis bibliográfico desde el que conceptualiza la identidad o autopercepción en función de la violencia en Colombia. De manera introductoria, alude a diferentes investigadores para encontrar numerosas perspectivas sobre este concepto. Una de las más significativas es la de Alberto Meluccí, quien aborda este concepto desde la individualidad y la colectividad, como un proceso en el que se configuran tres elementos, la permanencia y continuidad de un sujeto que va más allá de los cambios espacio-temporales, la individualización del sujeto y la capacidad de reconocimiento de sí mismo y por los otros.

Luego de conceptualizar sobre el término de identidad desde varias perspectivas sociológicas, aborda el reconocimiento del sí mismo, desde la conciencia, hasta los elementos físicos que se configuran como estructuras simbólicas representativas de un agente hasta la configuración de su identidad, algo que para este trabajo de grado se limitará únicamente al aspecto de la autopercepción. Esta construcción simbólica surge a partir de la interacción del individuo con el entorno y los agentes sociales que pertenecen a él. Seguidamente, introduce la variable de violencia en el texto, y alude a varios autores que permiten obtener un panorama más amplio acerca de la violencia en Latinoamérica.

En conclusión, Blair (1998) logra organizar un análisis de la violencia en función de la identidad de diferentes grupos e individuos, explicando cómo sus prácticas se vuelven estructuras simbólicas y construcciones sociales específicas que los identifican como individuos o grupos particulares en una sociedad. Asimismo, señala cómo las prácticas violentas afectan la autopercepción de los agentes sociales, privándolos de sus distinciones y pretendiendo arrebatarles la capacidad de ser reconocidos ante la sociedad a la que pertenecen.

Finalmente, Scandroglio, López, y San José (2008) se centran, principalmente, en el análisis de la Teoría de la Identidad Social (TIS) propuesta por Henry Tajfel en la década de los cincuenta, a partir de la necesidad de categorizar a los individuos en grupos específicos. Esta teoría tuvo gran influencia en la psicología social contemporánea con importantes contribuciones para la comprensión de la autopercepción del individuo en relación con otros

factores de identidad que, sin embargo, en este trabajo de grado no se abordarán con gran profundidad.

Algunos de los conceptos fundamentales trabajados por los autores en su texto son la identidad social, la identidad personal y el autoconcepto, partiendo de la idea central de la TIS que se configura alrededor de la premisa propuesta por Tajfel (1974, 1978), quien sugiere que por muy rica y compleja que sea la imagen que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico y social que les rodea, algunos de los aspectos de esa idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales. Esta teoría es importante dentro de nuestra investigación, considerando que la configuración de la autopercepción de un individuo depende de su entorno social y físico, en un contexto de violencia urbana. De acuerdo con diferentes factores, existen reglas particulares y rituales específicos que influyen en los comportamientos, creencias y percepciones de la realidad que poseen los agentes sociales.

Teniendo eso en cuenta, asumir la cotidianidad y autopercepción de un colectivo de jóvenes que han crecido en un contexto determinado, desde una perspectiva etnocéntrica o colonialista sería irresponsable. Pese a que la psicología durante años ha postulado diferentes estudios que han permitido abordar aspectos importantes del comportamiento social humano, es necesario aportar un filtro específico que permita adaptar ciertas teorías a contextos particulares; de ese modo, no se caería en el error de abordar la realidad de un ciudadano caleño de estrato 1 o 2 desde una teoría que en sus orígenes fue principalmente aplicada a un ciudadano europeo de clase media-alta que vivía en un contexto cultural totalmente distinto. Es necesario entonces, adaptar las teorías a los contextos que se estudian para, entre otras cuestiones, adoptar en todo lo posible una mirada intercultural que nos permita distinguir y comprender la identidad de estos jóvenes.

Sobre la apropiación de lo audiovisual

Sobre la enseñanza de la realización audiovisual como herramienta para representar la realidad, se asumen como referentes cinco artículos de origen académico que han explorado la temática y aportan información relevante con referencia a la metodología y a la importancia de dicha enseñanza en el contexto juvenil.

En primer lugar, Guercia y Vicente (2008) introducen la preocupación sobre la insuficiente educación audiovisual que reciben los niños y adolescentes. Para esto realizan una investigación acerca de cómo convergen hoy en día las nuevas tecnologías de la comunicación y las estrategias pedagógicas en la educación crítica audiovisual.

Para empezar, explican que somos una sociedad de pantallas y que el cine, y en general las producciones audiovisuales, tienen gran impacto en el desarrollo de los niños. Es un hecho que por el avance en las TIC un número cada vez mayor de personas puede acceder a una gran cantidad de contenidos audiovisuales; bien sea por el cine, la televisión, el computador o el celular. Muchos de estos contenidos son accesibles desde edades muy tempranas, como los contenidos realizados para la estimulación temprana de los bebés. Los autores explican la necesidad de asumir estas producciones audiovisuales desde una postura crítica y reflexiva, pues los contenidos audiovisuales pueden motivar conductas indeseables en los espectadores más jóvenes, como desórdenes alimenticios o conductas violentas, lo cual se vuelve un punto especialmente delicado a la hora de evaluar los efectos de las producciones audiovisuales en los niños y adolescentes. En ese orden de ideas, los autores realizan un breve análisis de los principales espacios del aprendizaje primario a los que se enfrentan los agentes más jóvenes de la familia, explicando cómo estos espacios son importantes e indispensables para guiar, potencializar y motivar la postura autorreflexiva y crítica que debemos asumir al contemplar una obra del séptimo arte. El texto concluye con una iniciativa pedagógica sobre un programa de intervención educativa en el marco de una escuela-taller de cine conocida como “Los superocho”, con el que explican aspectos concretos de la producción del cine como mecanismo para generar un criterio audiovisual.

Por otro lado, Alfonso (1998) destaca el empleo del cine o los productos audiovisuales en las aulas de clase. Plantea que, sin embargo, son vistos únicamente como una herramienta didáctica para la enseñanza de un conocimiento específico, no como un contenido educativo en sí. Por este motivo, plantea la discusión en torno a la inclusión de conocimientos cinematográficos y audiovisuales en el plan curricular de colegios en España. Igualmente, señala una estrategia pedagógica para la enseñanza de la cinematografía en dicho contexto, privilegiando la creación de espectadores formados y capaces de expresarse con herramientas audiovisuales; pero, sobre todo, crear espectadores críticos y responsables. Este artículo

puede ser una referencia para un modelo de experiencia educativa pues, aunque sea enfocado a crear espectadores y hable de un contexto necesariamente escolar, se pretende discutir lo propuesto por el autor y adaptarlo al caso específico de este trabajo.

En tercer orden, Del Rosario Luna (2008) aborda la inclusión de la enseñanza audiovisual en los planes educativos de colegios en España y destaca que durante mucho tiempo los organismos que regulan la educación declararon que no se incluye dicho contenido debido a que no promueve bastantes y óptimas competencias en los estudiantes. Pese a esto, posteriormente se ha catalogado la enseñanza de lo audiovisual como algo necesario en el plan curricular. De esta manera, un proyecto de formación audiovisual con jóvenes de sectores populares en Buenos Aires, Argentina, demostró mediante este artículo que es posible desarrollar competencias más allá de las comunicativas, expresivas y culturales. Gracias a esto, evidenciar la importancia y justificación del presente trabajo de grado será posible debido a que se contará con el aprendizaje obtenido en el caso del colegio argentino, se tendrán en cuenta las actividades realizadas en este y se abordarán todos estos argumentos para la sensibilización de los jóvenes participantes en la experiencia que aquí se plantea.

Adicionalmente, en un artículo Gómez Tarín (2007) habla sobre los problemas y dificultades que trae la enseñanza de la “narrativa audiovisual” en el contexto universitario. A su vez, cuestiona las prácticas de enseñanza, los métodos de evaluación y los procesos de retroalimentación. Este artículo aborda la enseñanza audiovisual desde sus aspectos teóricos, históricos y narrativos. En este sentido, recalca la enseñanza de conceptos, principios teóricos, análisis de discursos y la creatividad para el desarrollo de narrativas y la percepción crítica de estas. Ahora bien, aunque se hace énfasis en los aspectos teóricos, el artículo también habla sobre reflexiones relacionadas con la técnica y la producción, lo que permitiría aprovechar este antecedente como una posible guía para nuestra exploración en función de la necesaria articulación de las dimensiones conceptuales y de la producción en el presente trabajo de grado.

Finalmente, Clarembeaux (2010) plantea una hipótesis pedagógica siguiendo los supuestos europeos que manifestaban la necesidad de involucrar a la juventud con su patrimonio cinematográfico para preservar memorias importantes. En ese orden de ideas, la autora plantea que es necesario buscar una metodología de enseñanza acorde a las necesidades

actuales que surgen a partir del desarrollo tecnológico en la enseñanza y la producción audiovisual. Por eso, sugiere que la educación para el cine en la era digital debería apoyarse en tres factores que se complementan: ver, analizar y hacer películas con jóvenes.

Este artículo sugiere que es posible hacer converger la pedagogía de la educación cinematográfica y la voluntad ciudadana de perpetuar la memoria. En términos conceptuales, la autora define al cine como el arte de la memoria, tanto colectiva como individual. Por lo que plantea la necesidad de educar a una nueva generación en este campo, para asegurar la perpetuación de una memoria colectiva significativa, que ayude a entender su identidad, ¿quién soy? ¿quiénes somos? ¿cuál es mi historia? Según la autora, educar para el cine, es entonces, interrogarse sobre los recuerdos transmitidos por las imágenes y los sonidos.

Finalmente, se presenta como antecedente el trabajo de grado “La producción audiovisual como espacio de reflexión sobre la vida en común en jóvenes de la Comuna 15 del Distrito de Aguablanca”, realizado por Juan José Rueda Mosquera en el año 2014 y dirigido por Carlos Andrés Tobar. Esta experiencia fue realizada en el barrio El Vallado del Distrito de Aguablanca, en Cali, en asociación con los jóvenes de la fundación PREDHESCA y continuando con la experiencia: “Actividades de proyección audiovisual para la discusión sobre la convivencia en la Comuna 15”. El trabajo se mueve entre las categorías de vida urbana en el cine, películas animadas, vida en comunidad-relatos personales y trabajo social en poblaciones marginales. Este artículo reflexiona sobre la experiencia de la realización audiovisual en sectores marginados, analizando su influencia en la reconstrucción de narrativas orales y modos de vida en los que la convivencia podría ser más sana. Igualmente, le apuesta a la construcción de historias sobre la cotidianidad local, aportando así narrativas no hegemónicas y posibilitando la expresión a quienes les ha sido negada.

Géneros Audiovisuales:

Sobre el Falso Documental:

Teniendo en cuenta el uso del falso documental como un género perteneciente a las narrativas cinematográficas que facilitará la representación de la identidad de los actores sociales, en este proyecto se retoman cuatro artículos científicos enfocados en el estudio de este género.

En primer lugar, se retoman las ideas de García-Martínez (2004) que plantea la problemática retórica que surge en la relación simbiótica entre el discurso y la forma del falso documental. En este sentido, el autor hace énfasis en el análisis de la manera en que se narra e introduce el límite de los discursos narrativos en el campo audiovisual, a diferencia de la vertiente documental, que durante años se ha abierto paso por un camino de legitimación de memorias individuales y colectivas.

Este límite de la no ficción está determinado por la creciente necesidad auto reflexiva y crítica que supone ser espectador de una obra audiovisual, pues es necesario dejar un poco de lado la mirada confiada con la que se abordan los documentales tradicionales, y cuestionar la información que en ellos se expone. El falso documental abre las puertas hacia un nuevo mundo de ingenio y creatividad que permite organizar previamente cada elemento en pro de unos intereses particulares que intentan configurar un discurso tan perfectamente planeado que no dé lugar a la duda, *vampirizando* como dice el autor, las estrategias retóricas, para movilizar a la audiencia a que observe con ojo crítico la transparencia de cada imagen.

Una de las principales críticas que hace el autor en su texto, es que justamente el engaño es una apelación a la verdad. Pues el documental es un género al que se le ha otorgado la veracidad casi a ciegas, por lo que resulta fácil engañar al espectador haciéndole creer que los hechos presentados en un falso documental son reales. Dada la complejidad de la temática de la violencia urbana, y de la proximidad de los jóvenes participantes con su incidencia en la vida cotidiana, esta dimensión de falsedad de este tipo de documental será reinterpretada como recurso para el desarrollo de la alegoría y la metáfora; de modo que cumpla una función crítica a partir de los recursos de la imaginación, y no solamente de efectos argumentativos próximos a la parodia, la ironía o el sarcasmo.

El segundo artículo introduce las ideas de Mínguez (2013) quien aborda el análisis del falso documental desde el caso español, trayendo como referencias dos películas: *El grito del Sur: Casas Viejas* (1995) de Basilio Martín Patino, que aborda el tema histórico referente a revueltas campesinas en la España del siglo XX; y la película “*La niebla en las palmeras*” (2006) dirigida por Carlos Molinero y Lola Salvador. Con ambos ejemplos, el autor explica detalles importantes del discurso narrativo, y los aspectos técnicos y estéticos y establece una clasificación a partir de cuatro parámetros básicos que permiten ubicar el territorio en que

opera cada una de estas películas: referentes, materiales, retórica y función. Las dos películas tienen en común que no buscan reconstruir la realidad, sino establecer un argumento sobre lo que es real. En España este subgénero del documental alcanzó cierto auge en las últimas tres décadas. Aunque anteriormente era escaso el número de producciones que se podían adscribir al falso documental, hoy en día constituye una de las formas audiovisuales que de manera más directa evidencia las tensiones existentes dentro del paradigma ficción y no ficción.

Según Mínguez (2013), el avance del falso documental está relacionado con el cambio que se ha producido en el modo en que las audiencias se relacionan con el discurso factual. Esta transformación en la recepción de la información tiene mucho que ver con el avance tecnológico que además de permitir nuevas formas de producción audiovisual, en términos estéticos y narrativos, ha posibilitado un mayor acercamiento de las audiencias a los contenidos audiovisuales.

En el tercer artículo, Martínez Cruz, Mahecha Donato y Soler Daza (2018) sugieren que para dar un concepto adecuado sobre el falso documental es necesario primero definir el documental. Para esto, abordan la conceptualización de Bill Nichols y definen el documental desde sus perspectivas de realización, modalidades y espectadores. Luego, definen el falso documental como un género que replica las modalidades presentes en el documental para crear un discurso de ficción. Igualmente, retoman la traducción de falso documental en inglés (Fake y Mockumentary) para dar un concepto sobre este y luego generar una clasificación de falsos documentales según sus temáticas y modos de representación. Finalmente, abordan la historia del falso documental y analizan el caso de dos películas colombianas: “Agarrando Pueblo” (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, y “Un tigre de papel” (2008) de Luis Ospina. Este artículo es importante en la discusión acerca de la definición de falso documental, pero también es una herramienta útil para pensar el tipo de formato que se quiere construir, cómo construirlo y a partir de este determinar una historia. Por último, observar el análisis de los falsos documentales más famosos e influyentes en la historia colombiana, servirá como referencia y posible inspiración en la construcción del producto que aquí se plantea.

Finalmente, el cuarto artículo define el falso documental como un texto de ficción que adopta las modalidades de representación del documental, pero también se puede leer como un texto que, al adoptar estas modalidades, plantea una crítica al privilegio de veracidad y objetividad que se le ha otorgado al documental. De esta forma, se ha convertido en un elemento imprescindible de la narrativa de ficción contemporánea, por lo que se ha reconocido como uno de los híbridos documentales más sólidos. También plantea ciertas caracterizaciones y clasificaciones del documental, así como las diferentes motivaciones de los autores y la utilidad que se le ha dado. Para terminar, el artículo habla sobre el falso documental multiplataforma, definiéndolo como un producto u obra que trasciende los múltiples medios y formatos para nutrir su historia o discurso (Hight, 2007). Al igual que los anteriores artículos, este será puesto en discusión para construir un concepto en común sobre el falso documental, pero también para profundizar sobre los tipos, las motivaciones y cómo estas determinan el tipo de modalidad. Esto último se tendrá muy en cuenta para la planeación y creación del falso documental que este proyecto se propone.

Sobre el documental:

Nichols (1997) aborda la preocupación por la definición del documental y el asunto sobre la representación de la realidad que en este se observa. Desde un punto de vista especializado, el autor conceptualiza sobre el género documental y señala que nunca se puede observar o entender cómo es la realidad en sí misma. Por más objetividad que se pretenda plantear en el producto, el documental siempre será un punto de vista sobre el mundo, una manera de entenderlo, nunca el mundo en sí. Por este motivo, la reflexión en torno al documental y la representación de la realidad se hace importante, para no perder esto de vista y siempre analizar el material como un discurso, una perspectiva ideológica sobre lo retratado. Para reforzar esta postura, el autor retoma algunos aspectos que aborda La Poética de Platón y su visión del arte como algo que desvía la mirada sobre la realidad y nos obliga a reposarla sobre un discurso artificial y construido acerca de ella.

Pese a esto, Nichols defiende la evidente intencionalidad de los documentalistas al representar el mundo de la manera más objetiva que les sea posible, otorgándole credibilidad al documental, aunque nunca con la jerarquía e importancia que podría tener un artículo académico, científico o un ensayo filosófico. Igualmente, el artículo define el documental

desde cuatro perspectivas independientes y/o complementarias: el realizador, la forma del documento como texto, el espectador y el carácter institucional. Básicamente, sugiere que el concepto del documental surge de la interacción entre estos elementos que lo caracterizan.

Rabiger, M. (2005) también habla sobre el documental, pero esta vez desde una perspectiva menos teórica y más práctica-reflexiva, enfocada sobre su propia realización y concepción. Generalmente, los textos de este autor van dirigidos hacia realizadores novatos, que buscan ingresar en el campo de la dirección de documentales y exploran consejos prácticos para concebirlo, plantearlo y realizarlo. En este texto, a modo de introducción, Rabiger da consejos para el futuro realizador de documentales; le sugiere ahondar en sus propias reflexiones y emocionalidades como una manera de hallar en sí mismo el tema que los apasiona. Igualmente, para encontrar la manera en que esta pasión se hace necesaria para encontrar justificaciones a la hora de representar y conmover a otros a través de un documental. Pese a que aborda el tema desde la práctica, estas reflexiones y consejos nos permiten interpretar entre líneas y llegar a ciertas definiciones sobre el documental, su relación con el drama, la narración mitológica, las emociones, etc.

Sobre el cortometraje de ficción:

En cuanto al cortometraje de ficción, Navas (2015) realiza un análisis fílmico de 300 cortometrajes expuestos entre el 2000 y 2010 en el Certamen de Cortometrajes del Festival de Cine de Medina del Campo en España. A propósito de este análisis, Cea Navas aborda un poco el tema de la representación y las problemáticas sociales presentes en dichas situaciones. Sugiere que los cortometrajes fueron escogidos de acuerdo con seis aspectos sociales que, según el Centro de Investigación Sociológica, se encuentran entre los diez problemas que más afectan a los españoles, igualmente, son los aspectos más recurrentes en los cortometrajes y despiertan mayor sensibilidad entre el público (situación laboral, adicciones sociales, tercera edad, inmigración, violencia de género, estructuras familiares, guerra, anorexia, enfermedades sociales y medio ambiente). Por otro lado, el artículo brinda una conceptualización sobre el cortometraje de ficción y su capacidad artística de asumir con libertad los temas por retratar, la manera en que puede hacerlo y el tipo de mensajes que puede brindar, más allá de cualquier petición o restricción de alguna industria cinematográfica.

Por otro lado, Muñoz, (2019) escribe un artículo que surge bajo el estilo de un diario de campo o algo similar. Luego de la dirección y realización de su cortometraje “Mudas”, el autor escribe las reflexiones y aprendizajes que surgen de su experiencia. La escritura es muy detallada, se enfoca en los aspectos prácticos y se convertirá en una referencia esencial para la posterior experiencia de realización que este proyecto de grado asumirá. Es importante resaltar que este artículo aborda temas relacionados con la conexión y sinergia entre los distintos departamentos de producción. Igualmente, habla sobre cómo realizar un guión técnico, cómo adaptar un guión a partir de un texto literario, la importancia de los guiones comentados por el director, así como sobre los procesos esenciales para elegir y dirigir actores durante el casting y la puesta en escena. Finalmente, aporta referencias estéticas acerca del trabajo cinematográfico de otros directores importantes y reflexiona en torno a la creación de historias, la búsqueda de una visión creativa a través de estas y el proceso de significación que se le puede otorgar a las futuras creaciones. Por este motivo, este artículo será un referente, manual o guía esencial para la futura realización del producto audiovisual que surja de este proyecto, independientemente del formato o género que luego sea escogido.

Enfoque teórico

En términos conceptuales, el marco teórico de este proyecto de investigación se desarrolla en cuatro momentos: inicialmente, se discute el concepto de *violencia urbana* como eje temático y su relación con los jóvenes de sectores populares desde una perspectiva sociocultural, espacial y socioeconómica que aborda sus implicaciones sociales y elementos simbólicos más importantes. Para esto, se emplea la noción de *identidad social* como un segundo eje temático que toma gran relevancia y, a su vez, también abarca una perspectiva cultural, socioeconómica y espacial.

En un tercer momento, se plantea como eje temático *la enseñanza de la realización audiovisual*, viendo esto como una herramienta metodológica para impulsar a los jóvenes a representar su realidad e identidad de manera crítica y reflexiva.

Finalmente, el último eje temático corresponde a los diferentes géneros narrativos audiovisuales como el *Falso Documental*, *el documental* o *el cortometraje de ficción*, empleados como dispositivos narrativos que dote de licencias estéticas y narrativas a los jóvenes para que puedan contar una historia donde exploren sus capacidades creativas y se representen a sí mismos.

Profundizando sobre lo anterior, empezaremos por generar definiciones conceptuales sobre cada uno de los ejes temáticos:

Violencia urbana

Es necesario acudir a un enfoque sociocultural de la violencia urbana, debido a que esta perspectiva permite acceder y abordar la realidad para entenderla y analizarla mediante herramientas basadas en “la preocupación por las prácticas culturales y los imaginarios colectivos, así algunos establezcan una mayor relación que otros”, como sugiere Angarita Cañas (2003).

Asimismo, es preciso realizar una conceptualización de la violencia urbana a través de los antecedentes investigados. En este sentido, algunos de los datos recopilados en los estudios se refieren al fenómeno de migraciones de personas del campo a la ciudad como una posible razón de los orígenes de la violencia urbana. No obstante, también se define la violencia urbana a partir de los comportamientos de agentes pasivos o activos. Es preciso aclarar entonces que la capacidad de agencia personal es el control que cada individuo tiene sobre su comportamiento; lo que para Camacho y Guzmán (1995) resulta controversial, pues en una situación de conflicto las partes involucradas generalmente se desentienden de sus responsabilidades como agentes, dejando la responsabilidad siempre en las manos del oponente; lo cual es un punto importante para analizar la dinámica de participación de los actores involucrados. Así mismo, dentro de la conceptualización, se propone delimitar el campo de acción de este fenómeno, así se logra crear un equilibrio semántico que proporcione a la violencia las dimensiones que le corresponden, pues si bien los hechos de violencia son una forma de conflicto, no toda forma de conflicto implica violencia, como tampoco toda forma de agresividad implica violencia (Camacho y Guzmán, 1995). Delimitar estos conceptos permite percibir el conflicto como un factor importante en la configuración de una estructura social saludable, que posibilite concebir formas de diálogo y estrategias para una

resolución de conflictos sana y armónica. Por otro lado, es necesario comprender el componente histórico de la violencia, para no abordarla como un suceso que pertenece al pasado y que fue necesario, sino como un fenómeno adaptativo, que responde a unos intereses particulares y que es motivado por una serie de factores contextuales que no son incontrolables.

Es importante tener en cuenta esta conceptualización, porque en el desarrollo de una estrategia formativa audiovisual se quiere brindar a los jóvenes herramientas narrativas que les faciliten construir un discurso crítico y reflexivo donde no solo se preserven su memoria colectiva e individual, sino que también les permita visibilizar su identidad en relación con la violencia urbana. Sería imposible dirigir un trabajo de producción audiovisual si no se tiene claro el destino y el propósito que esas herramientas narrativas van a cumplir.

Autopercepción

En los antecedentes se expuso una conceptualización de la autopercepción o autoconcepto desde la teoría de la identidad social (TIS) propuesta por Tajfel, citado en Scandroglio, López, y San José (2008), quien postuló que el comportamiento social de un individuo podía variar dependiendo de la dimensión donde se viera obligado a actuar. Asimismo, afirmó que la idea del autoconcepto que un sujeto pudiera configurar estaría mediada por su contexto, y los grupos a los que perteneciera; en otras palabras, la conformación de su autopercepción estaría determinada por las relaciones sociales que tuviera en su vida, lo cual en este proyecto se convierte en un punto de partida valioso para entender algunos factores determinantes de la temática principal que se aborda.

Estas propuestas que se han originado a partir de la TIS han servido como referencia para la estructuración de nuevas teorías y perspectivas de estudio orientados al comportamiento de los grupos y las relaciones intergrupales. En este sentido, Tajfel postuló que el comportamiento social de un individuo podía variar dependiendo de la dimensión donde se viera obligado a actuar, si esta dimensión estaba marcada por el factor intergrupar, su conducta estaría determinada por su pertenencia a un grupo o a una categoría social específica.

Por otro lado, Morales et al. (1996). realiza una especificación interesante que delimita este concepto tan amplio de la identidad, mencionando varias categorías, como: la percepción, el sí mismo, el yo, el mí, el nosotros, la representación, entre otros, no obstante, en esta investigación la categoría desde la cual se reflexionará será la autopercepción, en ese sentido, continuando con el análisis de la literatura sobre la autopercepción, en esta investigación, encontramos que la concepción de la identidad surge a partir de dos vertientes: la personal que hace parte del individuo totalmente, y la social, en la medida en la que los procesos sociales influyen significativamente en la formación personal. Por lo tanto, es correcto afirmar, que hay dos polos separados que definen al individuo: el psicológico y el sociológico, lo que sugiere, que cada persona se caracteriza por rasgos de orden social, que reflejan su pertenencia a un determinado contexto social y a determinados grupos, y, por otro lado, se caracteriza por rasgos personales ligados sobre todo a la idiosincrasia.

Algo importante a tener en cuenta, es que cada individuo, según el contexto en el que se encuentre, puede actualizar su identidad y producir nuevas formas de percibirse. Es decir, este concepto de identidad no se refiere a una categoría inflexible e inmóvil, se trata de un concepto que avanza, que se actualiza y se modifica según las condiciones a las que se enfrenta en el individuo, precisamente por eso, existen altas posibilidades de que la autopercepción sea un reflejo del contexto en el que se encuentre el individuo, y por ello, puede que se modifique si existen coyunturas sociales y físicas que estimulen cambios y reestructuraciones a nivel personal.

Como se mencionó anteriormente, Esnaola, Goñi y Madariaga, (2008) definen el autoconcepto como un conjunto de percepciones que el individuo posee sobre sí mismo de acuerdo a ciertas categorías, sus experiencias con los demás, los juicios que realiza sobre su propia conducta y el concepto que plantea de sí mismo como un ser social, físico y espiritual. Sobre las categorías que se proponen en su artículo de investigación, los autores sugieren la existencia de cuatro categorías de la siguiente manera:

Física, que a su vez se divide en cuatro dimensiones: habilidad física, relacionado a las capacidades y nivel de destreza que el sujeto puede desarrollar; condición física, refiriéndose a los niveles de resistencia y adaptabilidad que el sujeto presenta; atractivo físico, dimensión relacionada a la “belleza” corporal y, por último, fuerza. Todas estas dimensiones se

relacionan igualmente con la percepción del individuo sobre su salud física y, en algunas ocasiones, termina influyendo sobre su salud mental y percepción en las otras categorías.

Personal, categoría que se especializa en la percepción del sujeto sobre su personalidad y concepción como individuo, alejado de su físico y su relación con el otro. A su vez, esta categoría explora las siguientes cuatro dimensiones: afectivo-emocional, relacionado a la forma en que la persona percibe sus emociones y se regula ante ellas; ético-moral, percepción del individuo sobre el punto en que se considera honrado y ético; dimensión de la autonomía, qué tanto decide sobre sí mismo y sobre su propio criterio; por último, dimensión de la autorrealización, que responde a la pregunta sobre cómo se ve el individuo a sí mismo en relación con el logro de sus sueños, metas y proyectos. Muchas veces suele confundirse algunos aspectos de esta categoría con el término de “autoestima”. Sin embargo, es de aclarar que el autoconcepto expone cómo el individuo se percibe a sí mismo, por el contrario, la autoestima sugiere los juicios de valor que el sujeto realiza sobre la forma en que se percibe. La autoestima es un juicio de valor sobre el autoconcepto.

Social, se refiere a la manera en que el individuo se percibe en su relación e interacción con los demás. Habla sobre sus capacidades y destrezas sociales, habilidades para entablar conversaciones, crear nuevas relaciones y sostenerlas.

Por último, la categoría *académica*, que suele ser la menos investigada pero no pierde relación con el “todo” que compone el conjunto de factores que determinan la percepción del individuo sobre sí mismo. En esta categoría se explora las capacidades y conocimientos teóricos, lógicos, memorísticos y demás habilidades que constituyen un ámbito académico.

Ahora bien, considerando que una de las razones que justifica el desarrollo de este trabajo de grado es la visibilidad y expresión del autoconcepto de jóvenes de un colectivo juvenil en la ciudad de Cali, es preciso entonces investigar y entender cómo se configura el autoconcepto, y aún más importante, comprender cuál es la relación entre autoconcepto y violencia urbana. Para esto, Blair (1998) realiza una serie de análisis de la violencia en función del autoconcepto de diferentes grupos e individuos. El artículo sugiere que el concepto de autopercepción aborda el reconocimiento del sí mismo, desde la conciencia, hasta los elementos físicos que se configuran como estructuras simbólicas representativas de un agente en la configuración de su propia manera de concebirse, esta construcción simbólica surge a

partir de la interacción del individuo con el entorno y los agentes sociales que pertenecen a él. Seguidamente, introduce la variable de violencia, y alude de nuevo a varios autores e investigadores que permiten obtener un panorama más amplio acerca de la violencia en Latinoamérica, haciendo especial énfasis en Argentina, a partir de los sucesos violentos de la dictadura, y en Colombia, por la diversidad de crímenes y masacres que, según la autora, han contribuido a la popularización de rituales y prácticas violentas que a lo largo del tiempo se han conservado y se han vuelto específicas de grupos determinados de victimarios, volviéndose parte de su identidad simbólica. Como en el caso de los falsos positivos, las prácticas violentas de las limpiezas sociales o los asesinatos llevados a cabo por el narcotráfico, que se volvieron prácticas con detalles tan particulares que simbólicamente crearon una identidad específica para los agentes que las llevaron a cabo. En este sentido, sus prácticas se vuelven estructuras simbólicas y construcciones sociales específicas que los identifican como individuos o grupos particulares en una sociedad. Así mismo, las prácticas violentas también afectan la identidad de los agentes sociales, privándolos de sus distinciones, pretendiendo arrebatarles la capacidad de ser reconocidos ante la sociedad a la que pertenecen.

Sobre la apropiación de la realización audiovisual como herramienta pedagógica:

La realización audiovisual se considera como un elemento importante y pertinente para este proyecto pues brinda la oportunidad a los jóvenes de narrar su realidad y expresar sus percepciones. En el caso del cine, como menciona León (2005), esta ha sido una de las principales expresiones artísticas capaces de narrar dicha problemática social, abordando el tema y permitiendo que, al hablar sobre aquellas “otredades”, deje de ser un tema ajeno y pueda ocupar su lugar en la agenda y la conversación pública. Asimismo, la cuestión de la enseñanza no surge únicamente como herramienta para la expresión, pues también se busca impulsar en los jóvenes otro tipo de capacidades y competencias que se pueden desarrollar mediante esta actividad, y que ayudan a complementar diferentes aspectos de la vida, logrando de esta forma impactar positivamente en el imaginario y habilidades de los participantes.

Una de estas competencias es la relacionada con la planificación y regulación de actividades, las cuales les ayudan a fortalecer la concentración, la paciencia y la escucha, no sólo en la organización de un plan de rodaje y la colaboración con los diferentes departamentos de producción, sino en diferentes aspectos de la vida cotidiana y laboral. Además, la capacidad de improvisación y la creatividad para la resolución de adversidades es una competencia muy importante que también se desarrolla en lo audiovisual. Otra de las competencias que se potencia es el desarrollo cognitivo del estudiante, pues aumenta su capacidad para pensar el mundo en constante simbolización audiovisual, aumentar su dominio de la expresión, la comunicación, el manejo de lenguajes y la creación de narrativas. Por otro lado, mientras las asignaturas tradicionales requieren habilidades uniformes y homogéneas, la educación audiovisual promueve la creatividad y los múltiples talentos de acuerdo con cada uno de los roles desempeñados en la producción. Una de las principales competencias es la espacial y la percepción de esta en el tiempo. De esta manera, se emplean grandes esfuerzos en el objetivo de continuidad, ignorando la fragmentación, así como en la separación selectiva de lo representado, en la distribución espacial, temporal y estética de las acciones y las oportunidades de perspectiva que esto brinda (Del Rosario Luna, 2008).

Por otro lado, este eje temático de enseñanza de la realización audiovisual como herramienta pedagógica para la representación, también será investigado y marcará pautas importantes para la planeación correcta de la estrategia formativa. Según Gómez Tarín, F. (2007), la cultura de los jóvenes es principalmente audiovisual, la mayor parte de la información que obtienen y del consumo mediático que realizan se hacen concretos mediante esta vía. Pese a esto, para una gran mayoría, los mecanismos y procesos de producción de dichas herramientas les resultan desconocidos. Por este motivo, se considera pertinente la enseñanza de los fundamentos audiovisuales de una manera gradual que se complemente con lo práctico y les permita recordar la esencia de ello. Además, que les permita interpretar los contenidos y percibirlos de manera crítica. De esta manera, a partir de varios autores se abordarán diferentes modelos pedagógicos y estrategias de enseñanza que se complementarán y servirán de guía para la creación de la estrategia en este trabajo de grado

Inicialmente, se toma en cuenta la enseñanza de aspectos técnicos desde las tres etapas de producción que sugiere Alfonso (1998), quien plantea una estrategia para la enseñanza de

realización audiovisual dividida en tres grandes fases: estudio del guión, grabación y edición. Aunque su enfoque principal privilegia la formación de espectadores críticos, capaces de analizar obras audiovisuales, este trabajo de grado empleará sus conocimientos relacionados a la enseñanza teórica y práctica de la realización audiovisual. Finalmente, En cuanto a la estrategia de la enseñanza audiovisual, Gómez Tarín, F. (2007) sugiere que debe ir acorde a los conocimientos y ritmos de aprendizaje del estudiante. Por esta razón, los contenidos, calendarios y métodos pedagógicos deben adecuarse al contexto y las necesidades propias de este. Además de ello, el espacio de trabajo debe ser apto para el desarrollo de la creatividad, constituirse como un espacio sano y sin prejuicios, donde la interacción y el compartir de saberes se enfoquen hacia el trabajo compartido y la construcción del conocimiento recíproco. Finalmente, se sugiere la enseñanza de los aspectos básicos, sin saturar al estudiante, pero tampoco incentivando la mediocridad, motivando en él una actitud crítica, reflexiva y creativa sobre lo que consume y lo que producirá.

Finalmente, se plantean los conceptos relativos a los diferentes géneros audiovisuales que se tendrán como posibilidades para abordar en la experiencia según la decisión que se asuma con los participantes.

Géneros Narrativos Audiovisuales

Sobre el Falso Documental:

El Falso Documental ha crecido y ganado cada vez más importancia como formato audiovisual. Gracias a ello, las investigaciones sobre él también han aumentado. Pese a esto, definirlo no ha sido un asunto fácil. Por un lado, Hight (2007) habla del falso documental como un texto ficticio que se apropia de las convenciones y el lenguaje del documental. Pero también lo considera como una rebelión respecto del documental en tanto demuestra lo fácil que es replicar dichas modalidades y le recuerda al espectador el carácter discursivo, no necesariamente neutro, que posee el documental. Por ende, según García-Martínez, (2004), la creación del falso documental atiende al llamado de sembrar dudas ahí donde la frontera entre realidad y ficción se vuelve difusa. En este sentido, dicho género audiovisual pretende cuestionar la noción de veracidad y credibilidad que por tradición le fue otorgada al documental y consigue recordar que este último es tan solo una herramienta para representar

una perspectiva de la realidad, una representación artificiosa reproducida mediante diferentes técnicas y lenguajes que pueden ser perfectamente replicados en función de construir un engaño.

En concordancia con esta definición, Mínguez, (2013) sugiere que el falso documental se puede definir teóricamente como un subgénero del documental, o como un texto de ficción que apropia algunos códigos y características del documental. Según el autor, existen tres categorías básicas para clasificar este subgénero: la parodia, que utiliza códigos del documental y hace sátira o refuerza algún aspecto popular; la crítica, que oscila entre la aceptación de los códigos del documental y una crítica explícita a estos. Y finalmente, la deconstrucción, que se apropia del lenguaje documental de forma hostil para cuestionar su lugar privilegiado de credibilidad. Adicionalmente, Martínez Cruz, Mahecha Donato y Soler Daza (2018), sugieren la existencia de otras clasificaciones como el Fake Timador, que relata una historia perfectamente creíble con la intención de engañar; el Mockumentary, que se acerca a un evento específico exagerando o parodiando para representarlo y, finalmente, la obvia mentira audiovisual, que crea realidades alternas y eventos inexistentes para representarlos de manera documental.

Aunque la definición del documental intenta ser clara, aún existen muchos vacíos teóricos en cuanto a los límites o fronteras entre modalidades. Por este motivo, el falso documental también posee dichos vacíos y agrega unos nuevos, como el juego entre lo real y la ficción que contiene y su forma de replicar los modelos de representación, entre ellos, el modelo reflexivo que por sí mismo ya es un comentario crítico sobre la representación y el discurso documental. En cuanto al modo de recepción por parte del público, el falso documental posee un componente interesante: emplea información real en combinación con la ficción para generar una reflexión. En este sentido, el uso de la realidad requiere una alta responsabilidad y consciencia de lo que se dice; añadido a esto, implica que el público genere una relación reflexiva consigo mismo y con lo representado en el discurso (Hight, 2007).

Sobre el documental

Igualmente, para definir el Documental se acudió a diferentes autores que asumen este género o formato desde distintas perspectivas. Por su parte, Nichols (1997) busca reflexiones teóricas y filosóficas sobre el documental. Asume la concepción de este como una

representación de la realidad y problematiza su definición en tanto el documental no es algo exacto y totalmente definido, por el contrario, es una suma de variables que se construyen e influyen entre sí para dar forma al documental. Para empezar, señala que el documental no es un “género”, no asume un único tema de representación y nunca los asumirá de la misma manera.

Por otro lado, tampoco se podría considerar exactamente como un “formato” debido a que no emplea las mismas estructuras siempre, ni las mismas técnicas de edición, montaje o algún otro aspecto formal. Por este motivo, postula que el documental debe definirse desde cuatro perspectivas diferentes: el realizador, la forma textual, el espectador y el carácter institucional. En relación a la perspectiva del realizador, Nichols sugiere que el documental es un producto audiovisual cuya dirección y producción es un proceso bastante espontáneo. Requiere de planeación e investigación, pero los eventos ocurridos durante este pueden ser inesperados, el realizador no tiene el total dominio sobre la realidad y no puede interferir con ella. Por otra parte, la perspectiva del documental desde su forma señala que obedece a ciertos formatos, estructuras y maneras de representación que lo determinan. Aunque no todos los documentales coinciden exactamente en dichas estructuras formales, estas son propias del documental y lo caracterizan, logran que el espectador las reconozca e interprete el producto. Esto nos conduce a la perspectiva del espectador para definir el documental, dicha postura señala que el público debe tener un conocimiento previo sobre el formato, conocer su estructura y a partir de estas configuraciones reconocer al documental.

Por último, la perspectiva del carácter o práctica institucional sugiere que el documental se preocupa por la representación del mundo histórico, pero siempre lo hará desde un punto de vista ideológico, principios organizativos, patrones de distribución, estilos, modalidades, etc., todas estas, de cierta forma, influenciadas por el documentalista o la casa productora del documental. En conclusión, el documental se define desde un conjunto de convenciones que se establecen entre el público y el realizador, si dicho convenio no existe, es poco probable que el documental pueda ser reconocido o definido como tal.

Ahora bien, Rabiger (2005) aborda el tema del documental, sus implicaciones y maneras de operar. Sin embargo, este artículo lo hace de manera menos filosófica, escribiendo para un lector poco especializado, que busca introducirse a la dirección de cortometrajes y encuentra

en este texto una guía esencial para entender más sobre su realización. Por este motivo, Rabiger habla sobre el documental desde una perspectiva antropológica, que busca descubrir la identidad del otro y sus maneras de relacionarse. Mientras Nichols es filosófico, metódico y se concentra en el problema por la representación de un mundo real, aunque recordando que la realidad es una construcción, Rabiger plantea el documental como una herramienta etnográfica, esencial en estudios culturales, un sistema para narrar historias que muevan sentimientos y transformen la realidad del otro y los otros. Según este autor, “conocerse a sí mismo y su conexión con el tema es la primera guía de seguridad para conectar con el público”. Y señala la importancia de concebir el documental como una forma de conocer el mundo y conocer la individualidad propia desde aquel mundo que retratamos. Igualmente, coincide con Nichols en que el documental no está sujeto a leyes o estructuras predeterminadas, no otorga una definición precisa y explica que “no hay reglas, sólo la experimentación de otras personas de las que uno puede aprender”. Finalmente, es importante recordar el carácter crítico y, sobre todo, emocional que contienen los documentales según Rabiger. Sugiere que ellos toman una posición, realizan una crítica social y enganchan a su público desde una historia sólida y que mueva la emocionalidad del otro.

Sobre el cortometraje de ficción

En cuanto a la conceptualización del cortometraje de ficción, Navas (2015), sugiere que "es una herramienta idónea para dar testimonio de nuestra realidad social, ya que puede reproducir fielmente y garantizar una identificación (emocional) entre relato y espectador". Como se ha reflexionado anteriormente, la ficción es una forma de representar la realidad, no la realidad en sí misma. Sobre esto, Navas señala que el cortometraje de ficción crea imágenes y contenidos a partir de los hechos sociales, haciendo que estos puedan ser compartidos para otros públicos, logrando así despertar una conciencia social o reflexión sobre las problemáticas que afectan un entorno. Pero también logra interiorizarse en los imaginarios sociales, configurando aspectos de estos o replanteándolos desde aquella influencia mutua entre representación y realidad.

Pese a esto, una representación social es una visión del mundo, una determinada óptica que sugiere el individuo a partir de los hechos que observa y pueden considerarse desde una perspectiva ideológica. De esta manera, toda intención reflexiva surge a partir de un evidente

discurso planteado desde el cortometraje. Según Navas (2015), lo anterior es uno de los aspectos más importantes y destacables del cortometraje de ficción, su evidente valor discursivo sobre las representaciones sociales. Pero también señala que esto es algo que se permite el cortometraje desde su libertad expresiva como un formato ajeno a industrias culturales o cinematográficas, que no deben pugnar por la reproducción de discursos institucionales o estatales, y pueden reflejar en ellos lo que crean pertinente y sugiera la individualidad del autor.

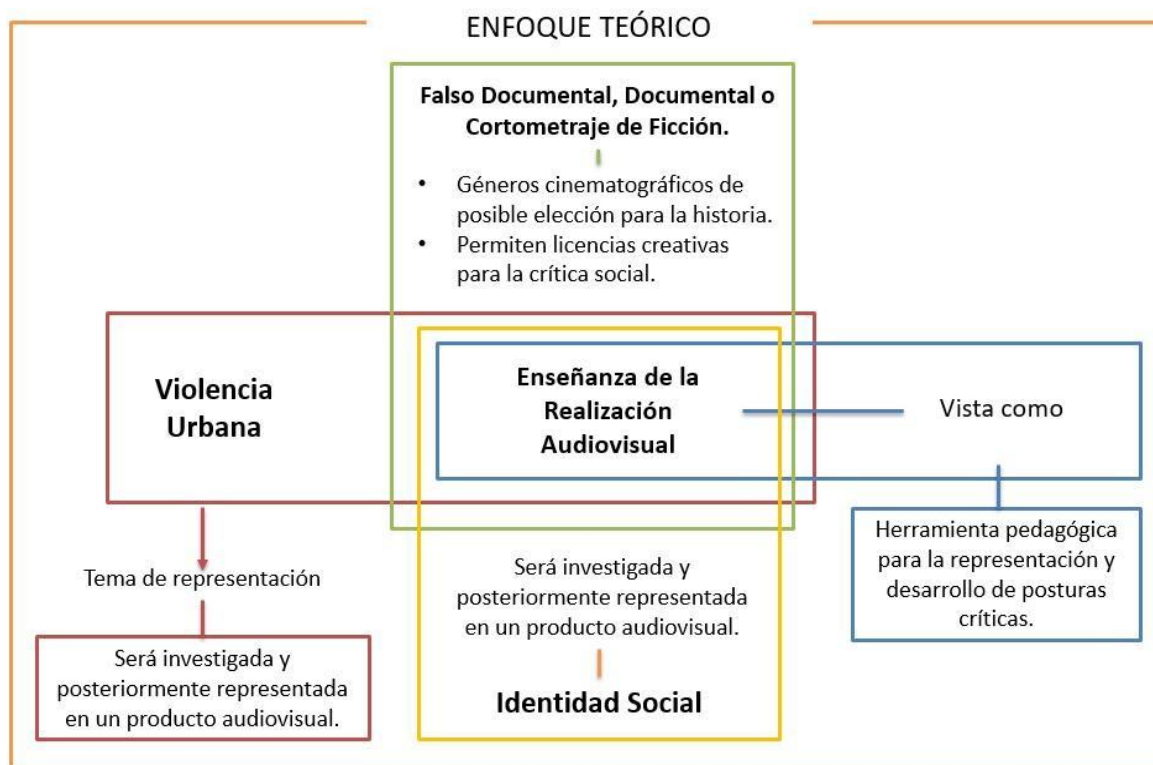
Por otro lado, Muñoz, A. (2019) comprende el cortometraje de ficción desde su perspectiva como un dispositivo narrador de historias. Por este motivo, este artículo no conceptualiza ni genera debates sobre temas como la representación social o la importancia movilizadora del cortometraje. Por el contrario, profundiza en el aspecto narrativo de este dispositivo y realiza sugerencias importantes para su forma y estructura.

Según el autor, como futuros directores, una de las labores más importantes que enfrentará este proyecto de grado será encontrar una buena historia, pero no sólo esto, también hallar una forma, estructura, estilo, originalidad y responsabilidad social para contarla. En definitiva, encontrar una visión creativa del realizador acorde a las necesidades de este proyecto, que tome un balance entre la libertad creativa y las condiciones externas. Igualmente, un aspecto importante en la dirección de cortometrajes o cine de ficción es que se debe llevar un adecuado manejo del proceso de significación. Es decir, otorgar un significado plausible para aquel significado que está implícito en el guion, llevar a la pantalla a través de imágenes, sonidos, títulos, efectos y otros elementos aquel concepto e historia que el guion quiere resaltar.

Finalmente, Muñoz (2019) expresa en su artículo que el cortometraje, como forma artística de expresión, está fuertemente vinculado a la emocionalidad e individualidad del autor. Por este motivo, sugiere que es bastante común encontrar en un director temáticas similares en sus cortometrajes o largometrajes. Es preciso tener en cuenta que la ficción siempre será una forma de expresión artística que habla sobre las preocupaciones, miedos, aventuras y demás aspectos propios de la individualidad que apasiona al autor. Por este motivo, es común que retome ciertos temas o perspectivas, así como que recurra a estilos, estructuras o formatos.

En conclusión, cada uno de los ejes temáticos está planeado para conectarse y estar en función del otro. De esta manera, se plantea la *enseñanza audiovisual* como elemento de intervención social para impulsar a los jóvenes a crear un producto audiovisual, bien sea *Falso Documental, Documental o Cortometraje de ficción*, y por medio de este representar su propia identidad social en relación con el tema de violencia urbana experimentada en su propia historia y cotidianidad. Por último, escoger estos géneros *como dispositivos narrativos para la historia de los jóvenes* permitirá que ellos perciban las diferentes alternativas que este trabajo de grado les otorga, para luego decidir en conjunto el género cinematográfico que mejor se adapte a sus condiciones de vida, sus afinidades generacionales y sus posibilidades narrativas.

Para finalizar este marco teórico, se representan esquemáticamente las principales relaciones entre los elementos conceptuales y con sus sentidos prácticos para el desarrollo de la experiencia del proyecto. El eje de este proyecto es el desarrollo de una estrategia formativa para la enseñanza de la realización audiovisual alrededor de técnicas y géneros cinematográficos, con el fin de usar esto como una herramienta pedagógica para plantear posturas y representar temas como la violencia urbana y la identidad social presente en el colectivo con quienes se trabajará.



Gráfica No.1: *Esquema del enfoque teórico.*

Objetivo General:

Desarrollar una estrategia formativa para la apropiación de conocimientos teóricos y prácticos de lo audiovisual con un grupo de jóvenes pertenecientes a un colectivo de un barrio popular en Cali, Colombia, mediante una investigación aplicada a la realización de un producto audiovisual que aborde temas relacionados a la violencia urbana y su autopercepción.

Objetivos específicos:

1. Diseñar una estrategia formativa tipo taller, de estructura modular y planteamiento pedagógico participativo, con el propósito de que los participantes se apropien de los conocimientos y desarrollen las destrezas necesarias para la realización de un producto audiovisual.

2. Diseñar herramientas de investigación participativa que permitan ser orientadas al desarrollo de un ejercicio creativo y la producción de una pieza audiovisual con la participación de un grupo de jóvenes.
3. Realizar un producto audiovisual que demuestre las habilidades aprendidas por parte de los jóvenes y aborde temas relacionados a la autopercepción y violencia urbana en su entorno.

Metodología:

Para efectos de la investigación que se realizó en el marco de este trabajo de grado se adoptó una perspectiva epistemológica enfocada en varios aspectos. Inicialmente, se debe aclarar que es una investigación cualitativa, es decir, aunque se presentaron datos numéricos, su análisis complementará la reflexión a partir del análisis de relatos, experiencias personales y apreciaciones, todo desde la percepción de los propios jóvenes. Lo anterior lleva hacer claridad sobre la perspectiva emic que posee la investigación, dicha perspectiva valora el punto de vista del “nativo”, procurando entender sus propias posturas sin generar valoraciones o apreciaciones desde factores externos o ajenos. Por otro lado, las entrevistas informales con los jóvenes, el reconocimiento de sus experiencias y el proceso de formación dirigirán este proyecto desde una perspectiva deductiva, contrastando conceptos y organizando estructuras formativas que permitirán planear y desarrollar la estrategia de manera óptima. Aunque resulta inherente, dada la subjetividad de las narrativas de los participantes, es necesario especificar el carácter ideográfico, que busca entender la individualidad humana, y el carácter fenomenológico de la experiencia de formación, investigación y producción, teniendo en cuenta la complejidad de la percepción individual, el impacto que las experiencias tienen sobre distintos individuos y el carácter autoral que podría tener el producto audiovisual resultante.

Por otro lado, y entrando en materia metodológica, para el desarrollo de este trabajo de grado se ha planeado dividir la experiencia en cinco fases, cada una de ellas obedece a un proceso acumulativo y cronológico que permitiría desarrollar óptimamente la experiencia. Sin embargo, pueden surgir eventualidades y crearse dinámicas de trabajo que alternen fases o permita desarrollarlas de maneras simultáneas. Igualmente, se ha diseñado esta experiencia

teniendo en cuenta tres escenarios de actividades probables que se pondrán en consideración debido a la actual contingencia de distanciamiento social y autocuidado.

De esta manera, se estableció un periodo de reconocimiento de la experiencia, en el cual se generó un vínculo con los jóvenes a través de actividades que permitieron conocer sus expectativas respecto a la participación en el proyecto y también sus conocimientos previos sobre realización audiovisual. Cada una de estas fases ha sido cuidadosamente planeada, atendiendo a las necesidades que supone el cumplimiento de los objetivos de este trabajo de grado.

En cuanto a la *organización y planeación del trabajo*, las fases contempladas son las siguientes:

Fase 1: Reconocimiento y vínculo

Durante esta primera fase se contempló un proceso previo relacionado a la selección del colectivo. Para esto, se consideraron ciertos aspectos específicos que estuvieron acorde a las características que se han mencionado a lo largo de este trabajo de grado. En este sentido, la investigación y el taller formativo están planteados para ser realizados con un colectivo juvenil, ubicado en un barrio de un sector popular en la ciudad de Cali, Colombia. Asimismo, debido a la temática de la violencia urbana abordada en la investigación, se presume que estos jóvenes son habitantes de un sector popular marcado por un entorno de desigualdad, problemas sociales y altas probabilidades de violencia urbana, y por este motivo, conocen y han vivido experiencias en torno al tema que se representará.

Ahora bien, para la selección se hizo una búsqueda de colectivos juveniles que existen en la ciudad de Cali, también se contó con el apoyo de proyectos sociales realizados anteriormente por la universidad y debido a esto se logró encontrar contactos y personal que permitió acercarse a colectivos y consolidar este trabajo junto a ellos. Una vez escogido el colectivo, se realizó la indagación inicial que comprende una primera exploración de los conocimientos y habilidades previos de los jóvenes. Igualmente, permitió crear una base sólida desde la cual se construye el taller para suplir los vacíos existentes y responder a los requerimientos del propio proyecto. Además, dado que en este periodo se escogió el género audiovisual con el

que se trabajó, se hizo posible establecer un orden de trabajo claro y ordenado, en el que se acordaron objetivos realizables dentro del tiempo estipulado.

Fase 2: Investigación participativa

Como realizadores de este trabajo de grado y buscando el cumplimiento de los objetivos, se diseñó e implementó un ejercicio corto de investigación para conocer la autopercepción de los jóvenes y temas relacionados a la violencia urbana. Esta fase se realizó a partir del uso de herramientas como entrevistas semiestructuradas, cuestionarios, observación participativa y, sobre todo, conversaciones con los participantes. Dichas herramientas permitieron luego tener posibilidades de información que se analizaron junto a los jóvenes para la construcción de la base del relato que se produjo al final del taller. Ahora bien, dicha investigación no fue una cadena de fuerza para la propuesta narrativa, ante todo, los jóvenes participantes tuvieron la libertad creativa de contar una historia a su gusto e incluir los aspectos de la investigación que se consideraran pertinentes.

Fase 3: Apropiación de técnicas y conocimientos audiovisuales

En una entrevista con el docente de la Universidad Javeriana Cali, profesor Carlos Cataño, se mencionó que hablar de “formación audiovisual” es un término que alude a estrategias complejas de enseñanza y pedagogía que probablemente no se podrían llevar a cabo debido al tiempo que tomaría, la experiencia necesaria para realizarla y la correspondiente creación de las condiciones adecuadas. Por este motivo, atendiendo a sus recomendaciones se ha decidido tomar esta como una fase de apropiación de técnicas y conocimientos audiovisuales. Entendiendo el término de apropiación como un proceso de menor formalidad, en el que se interioricen, repasen y practiquen aspectos importantes de la producción audiovisual a partir del ejercicio práctico-teórico de la construcción de un producto.

Para esta fase se llevó a cabo la configuración de un taller y su puesta en práctica. Inicialmente, a partir de experiencias educativas previas, se puso en consideración las prácticas pedagógicas mediante las cuales se recibe una educación formal y se realizó un proceso de comparación y adaptación para encontrar formas de aplicar situaciones similares en esta experiencia de trabajo de grado. A partir de este proceso y el respectivo diagnóstico realizado en la fase de establecimiento del vínculo, se comenzó a investigar sobre temas

importantes en la realización audiovisual, métodos prácticos y pedagógicos de enseñanza y, posteriormente, se planeó un cronograma actividades a lo largo del semestre según las fases de la experiencia, en este se distribuyeron los temas teóricos y prácticos según la cantidad de semanas disponibles para realizarlo. Posteriormente, se decidió la realización de dos encuentros semanales, uno virtual y otro presencial atendiendo a las necesidades y situaciones específicas de los participantes. Fue así como una vez determinados los horarios y cantidades de encuentros, se planearon cada una de las sesiones, se determinaron objetivos, temas y metodologías por emplear. Obteniendo de esta manera un total de 16 sesiones distribuidas en 8 semanas, cada una de ellas con objetivos propios y metodologías adecuadas según el tema a explorar y las capacidades de aprendizaje que el grupo lograra demostrar.

Igualmente, esta estrategia no se planteó como algo rígido y estático, se permitió la oportunidad de explorar múltiples posibilidades según las condiciones lo fueran requiriendo. Dentro de estas posibilidades, se evaluó y realizó la estrategia de crear una herramienta pedagógica que ayudara con el correcto aprendizaje y repaso de conceptos y teorías, gracias a esto se creó una revista de contenidos, la cual se organizó según el orden de presentación de estos al interior del taller.

Fase 4: Producción

Esta fase corresponde a la construcción del producto audiovisual, dependiendo del género narrativo escogido, (falso documental, documental o cortometraje de ficción). Para esto, dicha fase se dividió en tres unidades o módulos, que son: preproducción, producción y postproducción.

En la unidad de preproducción, como se escogió el género de cortometraje de ficción, se desarrollaron las actividades correspondientes a la construcción del guion literario y guion técnico. Durante esto, la investigación fue una fuente de inspiración para la narrativa que le dio verosimilitud a la historia. Por otro lado, en este módulo también se planeó el rodaje, se organizaron los calendarios de grabación y se distribuyeron los diferentes roles que cada participante asumió durante el rodaje. Como se ha mencionado anteriormente, la totalidad de esta estrategia no es un proceso lineal y rígido. Por este motivo, esta unidad de preproducción se realizó de manera simultánea a la fase de apropiación audiovisual, donde, considerando el

tiempo para la estrategia y las facilidades disponibles, se encontró que ambos procesos podían enriquecer la experiencia y optimizarla.

En la unidad de producción se llevará a cabo el rodaje, es decir, la grabación de imágenes, sonido directo y ambiente, y se tendrán en cuenta aspectos técnicos como el script, las labores de productor, la logística y la dirección de arte. Finalmente, en la unidad de postproducción se planea llevar a cabo la organización del material, realización de un montaje inicial en el que se organizará la edición y se seleccionarán los efectos, el diseño sonoro, colorización, y otros aspectos creativos que se incluirán de acuerdo con el trabajo colaborativo llevado a cabo con el colectivo de jóvenes, de manera que el resultado del montaje final esté acorde con los objetivos propuestos anteriormente.

Fase 5: Presentación a públicos

Esta última fase corresponde a la presentación del producto audiovisual y la estrategia de apropiación a diferentes públicos, como entornos comunitarios y académicos, pero también a los jóvenes y familias del barrio que participaron de la experiencia formativa y creativa. La idea es generar diálogos y conversaciones en torno a los temas representados, la modalidad estratégica del taller y la pertinencia e importancia de estos conocimientos como herramientas artísticas y expresivas para los jóvenes.

Sin embargo, también se encontró la necesidad de socializar la estrategia de apropiación audiovisual en diferentes entornos, por esta razón, se planteó la realización de dos grupos focales al final de la experiencia. Inicialmente, durante el primer grupo focal participaron académicos relacionados al mundo audiovisual, la educación popular e intervención social, estos analizaron la estrategia y crearon un debate alrededor de ella y su pertinencia. Finalmente, el siguiente grupo focal se dio con los jóvenes participantes del taller, quienes observaron con detalle el cortometraje y presentaron sus comentarios acerca de la representación y sus autopercepciones en él.

Sobre los escenarios metodológicos:

Debido a los recientes acontecimientos, relacionados con el COVID-19, se han tenido en cuenta tres posibles escenarios para desarrollar este taller. En primer lugar, se ha considerado un escenario virtual o remoto en el cual, por medio de herramientas tecnológicas se podría

acceder a la información necesaria y contactar con los actores sociales con los que se pretende desarrollar el proyecto, de manera que desde casa se pueda construir un relato capaz de cumplir con los objetivos planteados. En segundo lugar, atendiendo a las recomendaciones de los profesionales de la salud y los expertos en el tema, se pensó en un escenario semipresencial, en el cual se llevarán a cabo algunas fases teóricas del taller de forma virtual, y así mismo, con las debidas precauciones, de manera presencial se realizarán los rodajes con el colectivo y demás actividades que requieran práctica con equipos y trabajo grupal. Es decir, todas aquellas actividades que pudieran adaptarse a una modalidad virtual se llevarían a cabo de manera remota, y los aspectos técnicos del rodaje y manejo de equipos se organizarían a través de una dinámica presencial. Finalmente, se tuvo en cuenta un escenario totalmente presencial, en el que se desarrolle la estrategia de manera organizada y cuidadosa con el propósito de cumplir los objetivos del proyecto sin poner en riesgo la integridad de ninguno de los participantes.

Estos escenarios previstos serán discutidos con el colectivo seleccionado y se respetará la disposición de cada una de las personas que participarán en el desarrollo de este proyecto. No obstante, se tendrán en consideración otros aspectos importantes de la actual contingencia. Por ejemplo, que actualmente el proceso de inmunización está llevándose a cabo en el país y sugiere que este último escenario cuenta con una ventaja importante, ya que, si esta situación permite que sea seguro actuar de manera presencial, se escogerá el tercer escenario, pues favorece en gran medida el desarrollo óptimo de la experiencia en cada una de sus fases.

Para finalizar este apartado de metodología, se realizó una síntesis sobre las fases y su relación con los tres escenarios de realización propuestos. A continuación, se presenta la Tabla 4 sobre el desarrollo de las actividades en la que se organiza de forma detallada cada fase, sus actividades y el posible escenario en que se realizaría cada una de ellas: remoto, combinado y presencial.

<p align="center">Tabla 4. Matriz de fases y orden en la metodología</p> <p align="center">Metodología de investigación, formación y producción audiovisual</p> <p align="center">Tres escenarios probables para 2021-1 y 2021-2</p>					
FASE		Actividad	Presencial	Semi presencial	Remoto
1	Reconocimiento y vínculo	a. Inventario de experiencias en formación AV en Cali. b. Preselección del colectivo AV. c. Selección final, vínculo y compromiso. d. Conformación del grupo de jóvenes. e. Realizar Actividades de Reconocimiento Temático con participación del colectivo para sensibilizar, reflexionar y determinar objetivos de una indagación sobre violencia urbana local, formación AV y producción del producto audiovisual. f. Concertar un Plan de Trabajo General para investigación, formación y producción.	c d e. Marlon y Lina elaboran actividades y las realizan con el grupo.	d. Un líder del colectivo puede convocar y reunir a los jóvenes. f. Ese líder puede reunir a los jóvenes para presentar el plan y ajustarlo participativamente con ellos.	a b f. Se elabora y concreta primera versión del Plan de Trabajo General con líder del Colectivo.
2	Investigación participativa	a. Elaborar Guía de investigación sobre la percepción de la violencia urbana en los jóvenes, así como para definir su identidad colectiva. b. Validar el instrumento o estrategia de investigación con el grupo juvenil. c. Desarrollar la estrategia de investigación (Agenda: Momentos metodológicos, objetivos de investigación, implementación de instrumentos). d. Recolección de datos y resultados obtenidos en la investigación para su posterior análisis (entrevistas y/o relatos de actores sociales, archivo fotográfico y audiovisual existente, información secundaria). e. Organización de registros AV, fotos, entrevistas, encuestas y demás información para dejarla en función del diseño del Taller de Guion y posterior realización de un producto audiovisual.	c. Estrategia de investigación. d. Según posibilidades de trabajo presencial. e	b. e	a. Marlon y Lina. b. d. Según posibilidades de trabajo presencial. e
3	Apropiación de técnicas y	a. Elaborar Guía para una estrategia de apropiación del falso documental, documental o cortometraje de ficción como dispositivo narrativo. (Abordar asuntos teóricos y técnicos del género, estructuras narrativas	d	C	a b

	conocimientos audiovisuales	<p>correspondientes y demás aspectos relacionados al tratamiento audiovisual según lo escogido).</p> <p>b. Validar el taller con el colectivo.</p> <p>c. Convocar al taller (logística, modalidad, materiales, refrigerios).</p> <p>d. Desarrollar el taller (Agenda: Momentos metodológicos y objetivos de aprendizaje, resultados, acta de acuerdos, responsables, plazos y resultados orientados a la producción, evaluación del taller).</p>			c
4	Producción	<p>a. Preproducción: Organización de información resultante de la investigación para la escritura del guión del falso documental (guión literario, guión técnico, escaleta, música original elaborada por los jóvenes, etc.). Posterior a esto, diseñar plan de rodaje (Identificación de locaciones, cronograma y horarios de grabación, distribución de roles, planeación de implementos técnicos y logísticos para el rodaje, transporte, etc.)</p> <p>b. Producción (audiovisual, música): Rodaje: (Organización de Script, grabación de escenas, recolección de sonido (diálogos y ambiente) trabajo conjunto, etc.</p> <p>c. Postproducción: Organización del material grabado, empalme de audio y video, montaje y edición, diseño sonoro, colorización, renderizado, etc.</p>	<p>a</p> <p>b</p> <p>c LABCOM</p>	<p>a</p> <p>b</p>	<p>a</p> <p>b</p> <p>c Casas de Lina y Marlon</p>
5	Presentación a públicos	<p>a. Planeación del proceso de comunicación a desatar a partir de la presentación del producto audiovisual y su distribución gratuita y estratégica en contextos comunitarios, académicos, institucionales y festivales.</p> <p>b. Presentación ante los públicos (las copias se hacen circular en hogares interesados, con presencia de un participante en el proceso que contextualice, y presencia virtual de Lina y Marlon).</p> <p>c. Si se decide participar en convocatorias de festivales, considerar requisitos y condiciones de algunos festivales relativos al carácter inédito (no difusión) del documental.</p>	<p>b</p>	<p>a</p>	<p>a</p> <p>b</p> <p>c</p>

violencia urbana en su identidad?	violencia urbana en su identidad. Objetivos específicos:			Soluciones o salidas a los momentos críticos				identidad del colectivo?
				¿Cómo influye la violencia en la construcción de la autopercepción del colectivo?	Otros informantes locales clave	Entrevista semiestructurada	Guía de entrevista 2	¿Cómo ha vivido la violencia urbana? Consecuencias de la violencia urbana
					Información secundaria	Revisión de archivos fotográficos y audiovisuales	Guía de revisión de archivos	Evidencias de violencia en el barrio Evidencias de soluciones o salidas a los momentos críticos
2. Diseñar una estrategia formativa tipo taller, de estructura modular y planteamiento pedagógico participativo, con el propósito de que los participantes se	Enseñanza AV (Generalidades) Género seleccionado:	Evaluación de saberes previos para encaminar el diseño de la estrategia ¿Cómo desarrollar una estrategia formativa	Jóvenes participantes	Clases prácticas y colaborativas	Guía para una estrategia de apropiación	Bases teóricas y prácticas sobre AV Fundamentos del género seleccionado		

		<p>apropien de los conocimientos y desarrollen las destrezas necesarias para la realización de un producto audiovisual.</p>	<p>Falso documental</p> <p>Documental</p> <p>Corto de ficción</p>	<p>para la apropiación de técnicas y géneros audiovisuales?</p> <p>¿Cuál género será seleccionado para el cortometraje?</p>		<p>Conversaciones y alianzas</p>	<p>Agenda</p> <p>Acta de acuerdos</p>	<p>Organización de horarios</p> <p>Cronograma de actividades y contenidos</p>
		<p>3. Realizar un producto audiovisual sobre la identidad colectiva en relación con la violencia urbana local con participación del grupo de jóvenes referido.</p>	<p>Preproducción</p>	<p>Realización de guion</p> <p>Cronograma de rodaje</p> <p>Plan de presupuesto</p>	<p>Jóvenes participantes</p>	<p>No aplica</p>	<p>Guion</p> <p>Plan de rodaje</p>	<p>Determinar historia</p> <p>Determinar formato narrativo</p> <p>Determinar roles y elementos de la puesta en escena</p>
			<p>Producción</p>	<p>Rodaje</p>	<p>Carlos Cataño</p>	<p>No aplica</p>	<p>Equipos de laboratorio</p>	<p>Implicaciones del rodaje</p>
			<p>Postproducción</p>	<p>Edición y montaje</p> <p>Socialización de experiencia y grupos focales</p>	<p>LABCOM</p>	<p>No aplica</p>	<p>Software necesario</p> <p>Socialización</p>	<p>Obtención del producto final</p> <p>Determinar participantes y procesos de grupos focales.</p>

Resultados

Para la realización correcta de la experiencia de este trabajo de grado a lo largo del semestre fue necesaria la creación de un cronograma y dentro de este la planeación de actividades durante las semanas disponibles según cada una de las fases. También se diseñaron herramientas metodológicas y pedagógicas que guiaron la realización y el desarrollo del proceso y/o experiencia. Sin embargo, aunque quedó demostrado el carácter anacrónico de las fases, estas se tenían como línea guía y su orden fue importante para la planeación del cronograma y demostró las posibilidades de realizar fases simultáneas o intercalar el orden entre ellas. De esta manera, se diseñó el siguiente cronograma y herramientas metodológicas según las fases correspondientes.

Fase 1: Reconocimiento y vínculo

Desde un principio se tenía planeado trabajar con un grupo específico de jóvenes de la comuna 18, este colectivo ya estaba conformado con anterioridad y suponía una unión y reconocimiento previo de los integrantes, con unos valores ya establecidos. No obstante, la experiencia se transformó cuando se vincularon nuevos participantes, lentamente dejaron de asistir algunos de los iniciales y, básicamente, se creó otro colectivo totalmente distinto al inicial. Esto, aunque no estaba previsto en el plan de trabajo que se había formulado con anterioridad, permitió acceder a un grupo más variado y dinámico, lo que trajo a su vez, mayores beneficios para la experiencia.

Es válido aclarar que los primeros pasos de la experiencia no fueron tan firmes como se esperaban, los acontecimientos mencionados marcaron una contingencia para la que se tuvo que formular rápidamente un nuevo plan de acción.

Durante un primer acercamiento se pudo observar una variedad de personalidades en el grupo. Sin embargo, hubo una alta tendencia a la timidez, lo que de alguna manera ralentizaba el proceso y obligó a tomar decisiones diferentes para las siguientes sesiones que permitieron a los jóvenes tomar más confianza, sentirse cómodos expresando sus opiniones e ideas y

finalmente obtener una retroalimentación valiosa para el diseño y la puesta en acción de la estrategia.

A continuación, adjuntamos el cronograma aplicado:

Sesión 1	Establecimiento del vínculo.
Modalidad	Presencial
Duración	2 horas aprox.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Presentarnos y conocer a los jóvenes participantes. • Hablar sobre los objetivos del trabajo de grado. • Explicar la metodología que se empleará durante las próximas semanas. • Establecer acuerdos y compromisos de horarios y temáticas.
Metodología	Charla e interacción con los jóvenes.

Fase 2: Investigación participativa

Para esta fase se decidió trabajar a partir de una metodología basada en entrevistas informales o semi estructuradas. Igualmente, durante todas las sesiones se tuvieron conversaciones y actividades pedagógicas encaminadas a conocer un poco más de la vida de los participantes, ahondando en su contexto social inmediato y en sus formas propias de participación dentro de él. De esta manera, en una de las sesiones se les pidió responder un formulario, sin embargo, se obtuvo muy pocas respuestas detalladas, lo que nos llevó a replantear la metodología y redireccionarla hacia una actividad que les permitiera expresarse mejor, por eso, en una de las sesiones prácticas, se les permitió tener control total de los equipos, y experimentar en los diferentes roles dispuestos para un rodaje, lo que resultó en una entrevista semi estructurada que ellos mismos diseñaron y registraron en video.

A continuación, adjuntamos el cronograma que se trabajó en esta fase:

SESION 2 Investigación	Modalidad	Presencial
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Explicar la metodología de la investigación y la finalidad de ella. • Aplicar el cuestionario de investigación. • Grabar los testimonios para su posterior análisis.
	Metodología	Entrevista no estructurada, informal. Revisión de material de archivo.

SESION 3 Investigación	Modalidad	Presencial
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Explorar el contexto de los jóvenes. • Dialogar respecto a su cotidianidad y realizar un respaldo audiovisual de los testimonios para su posterior análisis.
	Metodología	Entrevista no estructurada, informal. Revisión de material de archivo.

Para esta fase se desarrollaron tres actividades específicas, en las que se usaron las siguientes herramientas y estrategias metodológicas:

- Primer acercamiento al colectivo mediante un ejercicio de escritura creativa. Se desarrolló un ejercicio mediante el cual los jóvenes escribieron libremente sobre su propia realidad, pensamientos, sentimientos e, incluso, se aventuraron a realizar breves textos narrativos.
- Modelo de entrevista grabada y realizada junto a ellos. Para esto, durante una de las sesiones de contenidos, sobre iluminación y manejo de equipos de sonido, se realizó una entrevista a uno de ellos como protagonista, los demás participantes asumieron roles técnicos y la entrevista fue dirigida con asesoría de nosotros como facilitadores del taller.

Como resultado, se obtiene la siguiente transcripción:

1. Bueno, cuéntanos un poco acerca de ti, ¿quién eres? ¿Cuántos años tienes y qué te gusta hacer?

Mi nombre es Anderson Quinayas, apodado “el Naby”, vengo de Popayán. Crecí en un barrio llamado la Independencia. Me gusta mucho dibujar, escribir, hacer música como tal, Rap.

2. ¿Desde los cuantos años empezaste a componer canciones?

Pues como es de los 15 años prácticamente porque llegué aquí a la ciudad de Cali como en el 2015, a la edad de 14 años, y ya venía como tal en el cuento de la música en otro género, y cuando llegué aquí empecé a escribir sin ensayar. Pero ya comencé a rapear con el grupo de Realness, con Cerve.

3. ¿Cómo fue esa experiencia de componer tu primera canción?

Mi primera canción la grabé en mi casa, con un computador viejo y el micrófono del computador. Después, la primera experiencia de grabación en el estudio, fue en el estudio de Realness, donde grabamos la canción “La realidad” fue una experiencia muy chévere.

4. ¿Por qué decidieron migrar a Cali desde Popayán?

Principalmente por la violencia que había en el barrio. Por qué vivíamos como a tres casas del punto de expendio de drogas, entonces mi papá para alejar a los consumidores de nuestra vivienda, tuvo muchos problemas entonces se fueron acumulando hasta que nos tocó salir sí o sí.

5. ¿Cómo fue la llegada a Cali?

Fue un poco complejo volver a adaptarse a los nuevos lugares y las nuevas personas en plena adolescencia.

6. ¿Cómo definirías la violencia en tu vida? ¿De qué manera tu música refleja este fenómeno?

Cuando tenía como 12 años, estaba en un grupo de música andina que había surgido como una estrategia para evitar que los jóvenes cogieran malos hábitos. Esa experiencia hizo que me gustara la música, y me hizo formar disciplina, era algo que me nacía del corazón así que seguí asistiendo a los ensayos, y con el tiempo la guía del profesor me hizo ver que la violencia era un camino por el que yo nunca quería pasar.

- Finalmente, se realizó el siguiente cuestionario que fue respondido por ellos de manera presencial:

Cuestionario sobre autopercepción y violencia urbana:

- ¿Cómo se muestra a sí mismo ante el mundo? Descríbase en cinco palabras.
- ¿Suele tener emociones fuertes o cambios emocionales espontáneos? ¿Cómo se regula ante dichas situaciones?
- ¿Qué emociones suele experimentar con mayor frecuencia?
- ¿Cuáles son los valores que más practica y considera importante? ¿De dónde los adquirió?

- ¿Considera que en su entorno existe alta importancia por valores éticos y morales?
- ¿Se considera una persona autónoma? ¿Qué situaciones le ayudan a asumir autonomía?
- ¿Qué tipo de decisiones puede tomar sin consultarle a ninguna otra persona?
- ¿Considera que las actividades que realiza actualmente contribuyen positiva y significativamente a su proyecto de vida?
- ¿Qué considera usted que le hace falta para sentirse autorrealizado?
- ¿Qué situaciones de su entorno cree que dificultan su proceso hacia la autorrealización?
- ¿Cree usted que el contexto social que lo rodea influye en su estilo de vida? ¿por qué?
- ¿Cómo describiría al grupo de participantes con quienes se realizó el presente taller de apropiación audiovisual?
- ¿Considera que el entorno donde vive está afectado por la violencia urbana? De ser así, ¿cómo afecta su propia vida?
- ¿Considera que el conocimiento (estudio) es importante para mejorar su calidad de vida? ¿Por qué?
- ¿Cree que este taller lo ha beneficiado? ¿Por qué?

Teniendo en cuenta las teorías orientadas alrededor de la categoría de la autopercepción, se pudieron evidenciar los siguientes resultados en la presente investigación según las respuestas de algunos participantes al cuestionario:

Los participantes, que se encuentran en edades entre los 14 y los 25 años, se ven a sí mismos como personas que tienen un gran interés por el respeto y la práctica de los valores morales. La mayoría de ellos los han adquirido a partir de su crianza familiar, resaltando valores como la tolerancia, el respeto y el amor, que son los más comunes dentro del grupo. No obstante, teniendo en cuenta el contexto de violencia urbana en el que se encuentran, un cuarto valor entra en la ecuación mostrando un común denominador entre los jóvenes encuestados: el respeto por la vida. Algunos de ellos lo aprendieron en la calle, por sus amistades, a través de situaciones relacionadas con la violencia urbana, y como se mencionó anteriormente, los demás lo adquirieron en su entorno familiar, a través de sus padres.

Otro factor común presente en las respuestas de los participantes entra en la subcategoría de la autonomía, algunos se encuentran viviendo junto a sus parejas e hijos, y aquellos que aún viven con sus padres, comparten la misma independencia de decidir quiénes son sus amistades, qué lugares visitar, cómo vestirse y qué actividades hacer. Por otro lado, hay una notable tendencia hacia el desarrollo de actividades laborales, aunque de manera unánime los participantes afirmaron la importancia del estudio para mejorar su calidad de vida, muchos de ellos se encuentran laborando. Debido a sus situaciones económicas y sus responsabilidades, perciben el estudio como un privilegio que no muchos se pueden dar, sin embargo, consideran que es un factor que puede proveer muchos beneficios para conseguir la autorrealización.

Ahora bien, teniendo en cuenta la categoría personal, en donde se habla sobre la autorrealización, se encontró que los participantes se sienten, en gran medida, satisfechos con su estilo de vida gracias al bienestar de sus familias y su propia salud, por otro lado, consideran que son los factores más personales como, la pena, el negativismo, y sus vicios, entre otros, los que dificultan su proceso a la autorrealización. No obstante, se destacan la falta de oportunidades, la violencia urbana, y la falta de cultura, como factores externos que influyen también, de forma negativa, en su proceso de desarrollo personal.

Igualmente, según las respuestas obtenidas en el cuestionario, son personas que se auto perciben como tímidos y poco sociables. Sin embargo, varios de ellos consideran que sus compañeros participantes son personas amables, sencillas, comprometidas, dispuestas al aprendizaje y capaces de enseñar al otro, lo que les permitió aprender no solo de los monitores del taller, sino también de sus compañeros.

Por otro lado, poniendo la mirada en otros procesos menos formales de la investigación como los que hacen parte de la observación y las conversaciones como parte de entrevistas semiestructuradas, se encontró que estos chicos se perciben a sí mismos como jóvenes participativos, que buscan su propio bienestar a través de actividades pedagógicas y sobre todo, culturales, alejándose de los fenómenos urbanos relacionados con la violencia y la drogadicción, que con facilidad pueden terminar consumiendo sus vidas. Tal es el caso de Cristian Realpe, quien en una conversación mencionó su interés por el trabajo social y comunitario, siendo colaborador en ocasiones con una fundación social llamada Alice. Al

interior de esta, se le asignaban labores como el trabajo con jóvenes y comunidades y algunas veces le pedían trabajar con pandillas o grupos al margen de la ley que residían en la zona. Sin embargo, Cristian reconoce que la situación al interior de estos barrios con respecto al tema de la violencia urbana es lo suficientemente grave como para evitar involucrarse tanto y ser cuidadoso con las zonas en las que puede ingresar o no con facilidad.

Asimismo, se pueden notar unas claras diferencias respecto a los grupos de jóvenes formados en la comuna, pues en sus labores, comportamientos, pensamientos y actitudes, se dibuja una línea divisoria que diferencia a los participantes del taller de los otros jóvenes, y los caracteriza como personas decididas a soñar con otras posibilidades, a pesar de su contexto social, en el que a pesar de tener un sentido de pertenencia, consideran que no les brinda muchas oportunidades para desarrollar de manera asertiva su proyecto de vida, por lo tanto manifiestan su deseo por hacer algo para cambiar esa realidad.

Fase 3: Apropiación de técnicas y conocimientos audiovisuales

Para esta fase, se realizó un diagnóstico previo con el fin de organizar un horario que permitiera a los estudiantes estar presentes en cada una de las sesiones, lo que resultó en algunos encuentros virtuales para la teoría y otros presenciales para la práctica. Sin embargo, por cuestiones relacionadas con la conexión e incluso con el interés de los estudiantes, se observaba más asistencia en las sesiones presenciales.

Por ese motivo, las fases no son necesariamente un proceso lineal y cronológico, presentan variaciones en su orden o la simultaneidad entre ellas. Teniendo en cuenta el tiempo limitado para la aplicación de la estrategia y la asistencia de los estudiantes, se decidió que, en el caso de las fases “producción” y “apropiación de contenidos audiovisuales”, se desarrollaran ciertos temas de manera simultánea, alternando sesiones relacionadas a la producción mientras se desarrollaban los contenidos temáticos.

De esta manera, se tuvieron dos bloques importantes en esta fase de apropiación, uno correspondiente al desarrollo de contenidos temáticos y otro correspondiente al desarrollo de la preproducción y los contenidos teóricos de esta. Es decir, mientras virtualmente se tenían reuniones para definir la historia, construir el guion literario y técnico y ajustar temas

relacionados al área de producción, presencialmente se avanzaban en temas teóricos y técnicos relacionados a la producción audiovisual, siempre buscando que ambas sesiones se complementaran y los encuentros permitieran el crecimiento de los jóvenes.

Para explicar de manera más detallada esta fase, se diseñó y aplicó el siguiente cronograma que sirvió como guía para la realización del taller:

SESIÓN 4 Introducción a la preproducción	Modalidad	Virtual
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Escoger el género a desarrollar. • Desarrollar temas relacionados al tratamiento audiovisual y acercamiento inicial al guion literario. • Práctica sobre los contenidos vistos.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Clase tipo seminario, apoyándose en material gráfico desde diapositivas y videos. • Actividades prácticas que evidencien la apropiación de los contenidos explicados, por ejemplo, aplicación de la escritura creativa mediante la construcción de tratamientos audiovisuales cortos con temática libre, luego, temas relacionados a su cotidianidad.
SESIÓN 5 Desarrollo de contenidos.	Modalidad	Presencial
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual. • Realizar actividades prácticas que refuercen los contenidos vistos.
	Temáticas	<ul style="list-style-type: none"> • Tipos de planos según encuadre • Tipos de planos según angulación • Tips básicos de composición • Movimientos de cámara.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Preparación autónoma de cada estudiante previo a la clase teniendo la revista educativa como guía básica. • Clase tipo seminario, apoyándose en material gráfico desde diapositivas y el trabajo conjunto con la revista educativa. • Exploración de la cámara mediante ejercicios prácticos donde los jóvenes fotografíen su realidad aplicando los contenidos desarrollados. Cada estudiante deberá presentar sus fotografías y evidenciar los contenidos aplicados en ella.
	Modalidad	Presencial.
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual.

SESION 7 Desarrollo de contenidos		<ul style="list-style-type: none"> Realizar actividades prácticas que refuercen los contenidos vistos
	Temáticas	<ul style="list-style-type: none"> Funciones y partes de la cámara Resolución y proporción de aspecto Balance de blancos Temperatura de color
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> Preparación autónoma de cada estudiante previo a la clase teniendo la revista educativa como guía básica. Clase tipo seminario-taller, apoyándose en material gráfico desde diapositivas y el trabajo conjunto con la revista educativa. Exploración de la cámara mediante ejercicios que evidencien su conocimiento sobre las funciones y partes de la cámara, ajuste del balance de blancos y realización de fotografías con distintas temperaturas de color
SESION 9 Desarrollo de contenidos.	Modalidad	Virtual
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual. Asignación de roles de trabajo y distribución de tareas según el rol escogido.
	Temáticas	<ul style="list-style-type: none"> Unidades técnicas y narrativas Roles de trabajo Puesta en escena.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> Preparación autónoma de cada estudiante previo a la clase teniendo la revista educativa como guía básica. Clase tipo seminario-taller con el apoyo del equipo del laboratorio de comunicación.
SESION 12 Desarrollo de contenidos.	Modalidad	Presencial
	Duración	3 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual. Realizar actividades prácticas que refuercen los contenidos vistos.
	Temáticas	<ul style="list-style-type: none"> Sonido Esquemas básicos de iluminación
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> Preparación autónoma de cada estudiante previo a la clase teniendo la revista educativa como guía básica. Clase tipo seminario-taller con el apoyo de compañeros con amplio conocimiento en las áreas a estudiar.

Finalmente, para esta fase, se planearon las sesiones educativas como se muestra en el apartado anterior referente al cronograma de actividades. Igualmente, los contenidos fueron

pensados de acuerdo a la investigación y experiencias previas en el sistema educativo. De esta forma, como herramienta pedagógica se diseñó una revista en formato impreso y digital con la cual se desarrollaron los contenidos, se explicaron a los jóvenes y se entregó a ellos como material adicional para practicar y repasar en casa. Los contenidos al interior de la revista fueron presentados según el orden en que se tenía prevista su enseñanza en la estrategia, se emplearon textos e imágenes que facilitaron este proceso y servían de material de apoyo, pero también como una forma de acceder a los contenidos previo a clase.

Dicha revista se encuentra en su totalidad al finalizar este documento en el apartado de Anexos.

Fase 4: Producción

Como se mencionó anteriormente, las fases no respondieron a un proceso lineal y cronológico. Por este motivo, para el caso de producción y apropiación de contenidos audiovisuales se desarrollaron ciertos temas de manera simultánea, alternando sesiones relacionadas a la producción mientras se desarrollaban contenidos temáticos.

Para el desarrollo específico de esta fase es necesario aclarar que corresponde a todos los procesos creativos y técnicos relacionados a la creación del cortometraje. Para esto, desde el establecimiento del vínculo y la investigación se identificaron posibles temas de interés que posteriormente fueron pensados en una lluvia de ideas que terminó por determinar la historia que se construyó en conjunto. Seguido de esto, de manera virtual se realizaron sesiones para crear un tratamiento audiovisual, guion literario, guion técnico y demás procesos correspondientes a la preproducción, hasta que finalmente se dedicaron varias semanas para el rodaje y la postproducción. De esta manera, para crear un proceso más definido y explicarlo en detalle se organizó todo de acuerdo al siguiente cronograma:

SESION 6 Preproducción parte 2	Modalidad	Virtual
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Construir la historia de manera conjunta, teniendo en cuenta el tema base y las condiciones de rodaje. • Escribir y finalizar un primer borrador de tratamiento audiovisual.

	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Seminario-taller para la construcción conjunta del tratamiento audiovisual.
SESION 8 Preproducción parte 3	Modalidad	Virtual
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del tratamiento audiovisual finalizado. • Escritura del primer borrador del guion literario.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Seminario-taller para la construcción conjunta del guion literario.
SESION 10 Preproducción parte 4	Modalidad	Virtual
	Duración	2 horas
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación del guión literario finalizado. • Elaboración del desglose de producción y dirección de arte.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Seminario-taller para la construcción conjunta del desglose de producción y revisión de otros aspectos.
SESION 11 Preproducción en campo	Modalidad	Presencial
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de casting y trabajo con actores • Investigación y preparación de escenografías y utilería.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Seminario-taller.
SESION 13 Preproducción parte 5	Modalidad	Virtual
	Duración	2 horas aprox.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboración del guion técnico.
	Metodología	<ul style="list-style-type: none"> • Seminario-taller para la construcción conjunta del guion técnico
SESION 14 Rodaje	Modalidad	Presencial
	Duración	Una semana
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Rodaje del cortometraje según cronograma específico.
SESION 15 Edición	Modalidad	Presencial
	Duración	Una semana
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Edición del cortometraje según guion técnico y literario.

Finalmente, para esta fase de producción se desarrollaron herramientas y productos tales como guion literario, guion técnico, desglose de producción y plan de rodaje. Cada uno de ellos fue construido con los jóvenes como herramienta para la construcción de un producto sólido y asegurando que dichos recursos permitieran un flujo de trabajo óptimo y seguro. Todas estas herramientas y productos quedan consignados al finalizar este documento en el apartado de anexos. Sin embargo, para observar el cortometraje producto de esta estrategia, por favor acceda al siguiente link:

Cortometraje de ficción: “Este no soy yo”.

https://youtu.be/vi-T_iBVMcU

Fase 5: Presentación a públicos

Para esta fase fue necesario la realización de dos grupos focales con participantes y objetivos diferentes.

A continuación, se hará una breve conceptualización sobre esta actividad:

El grupo focal es un método de análisis cualitativo, en el que partir del lenguaje, y la observación, se pueden reconocer los diferentes discursos, pensamientos, y reflexiones que el público asignado pueda tener respecto al objeto analizado, esta herramienta, permite obtener una visión más general de las diferentes percepciones que el producto analizado puede suscitar en quienes tienen la labor de detallarlo, permitiendo obtener datos importantes sobre el impacto del producto.

SESION 16 Presentación a públicos	Modalidad	Virtual
	Duración	Dos horas.
	Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> • Conversación sobre el proyecto y experiencias obtenidas. • Presentación del cortometraje. • Conversatorio alrededor del cortometraje y los temas involucrados.

Grupo Focal Uno: Sobre la estrategia.

Cabe aclarar, que esta actividad se realizó en colaboración con la clase de producción ejecutiva dictada por la docente Esperanza Astroz, por ende, se tuvo la participación en el rol de observadores, a otros estudiantes que ayudaron a recopilar información.

Público: Para el análisis de esta estrategia pedagógica, se planteó un público objetivo que abarca diferentes personalidades, como docentes vinculados al grupo FORJA, especialistas en educación y pedagogía y gestores sociales.

Moderador: Marlon Fabian Ramos Peña

Observadores: Catalina Vásquez, Clara Cuesta, Andrés Escobar, Daniela Villegas, Ibeth Toro, Camila Lizcano, David Cruz, Sebastián Ipia.

Recopiladora: Lina Marcela Valenzuela Ipia

Hora de iniciación del grupo focal: 10:30 A.M.

Hora de finalización del grupo focal: 11:30 A.M.

Ficha de participantes

Nombre	Víctor Martínez
<i>Edad</i>	Aprox. 48
<i>Ocupación</i>	Filósofo, doctor en educación, actual director de FORJA.
<i>Una breve descripción suya</i>	Filósofo de formación con estudios de postgrado en educación y experiencia en el trabajo social, exdirector de la fundación fe y alegría y exdirector del programa de filosofía de la Universidad Javeriana.
<i>Intereses</i>	Filosofía, trabajo social y educación.

Nombre	Robinson Lizcano Echeverry
<i>Edad</i>	49 años
<i>Ocupación</i>	Licenciado en Básica Primaria Directivo del Liceo de los Andes – FUNED Profesor de 4to de primaria en la Institución Educativa Narciso Cabal Salcedo Sede Graciana Álvarez de Buga
<i>Una breve descripción suya</i>	Directivo-docente. Su formación también está en el marco de la educación, es Licenciado en Educación Básica Primaria.
<i>Intereses</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografía • Los estudios sobre paz y reconciliación • El Voluntariado social • Los documentales históricos • La dirección de proyectos

Nombre	Sebastián Cuenca
<i>Edad</i>	24 años
<i>Ocupación</i>	Coordinador del Cali Desing Factory
<i>Una breve descripción suya</i>	Psicólogo de profesión con énfasis en psicología social y psicoanálisis.
<i>Intereses</i>	Literatura sobre psicología.

Guía de discusión para grupo focal del proyecto de grado y el cortometraje titulado:

Este no soy yo

Con el fin de abrir un espacio de discusión cómodo para los participantes, que permita un buen flujo de la conversación y con la intención de evitar caer en respuestas cortas, se diseñó una guía de discusión que atiende a tres categorías diferentes. La primera categoría es la del vínculo, la segunda es sobre la estrategia pedagógica y la tercera aborda el producto audiovisual.

1. Ingreso a la sala: Saludo, presentación
2. Contexto
3. Justificación de la experiencia: Se exponen las instrucciones para el desarrollo óptimo de la sesión
 - Hablar según el orden asignado por el moderador
 - Honestidad
 - Libertad de opinión
 - No interrumpir el turno de otro participante
 - Grabación de la sesión con fines académicos
 - Confidencialidad
4. Espacio de presentaciones: Todos dicen sus nombres, edades y ocupaciones.

Preguntas:

1. Vínculo

- Acerca del proceso de selección del colectivo y establecimiento del vínculo, ¿lo considera pertinente y responsable?
- ¿Cree que debió escogerse un colectivo sólido y conformado previamente?

2. Estrategia de apropiación audiovisual

- ¿Considera que la metodología que se escogió (seminario-taller) cumple con los objetivos de aprendizaje?
- ¿Considera pertinente el desarrollo de esta estrategia con aquella disposición de fases metodológicas?
- Sobre las fases de apropiación y producción ¿Es pertinente que se realicen de manera simultánea y alternen entre la presencialidad y virtualidad?
- ¿Son realmente necesarios los conocimientos teóricos en una estrategia práctica y de corta duración como esta?

- ¿Cree que la experiencia contribuye de manera positiva al desarrollo de estos jóvenes?
- ¿Considera que este taller realmente les brinda herramientas y posibilidades de expresión a los jóvenes?

3. Cortometraje de ficción:

- ¿Considera que el cortometraje logra mostrar situaciones relacionadas a la cotidianidad de sus territorios, a pesar del carácter ficcional de la historia?
- ¿Considera que la historia contada refleja un alto grado de etnocentrismo o logra captar con más verosimilitud la idea de la violencia urbana de esta localidad de la ciudad?

Resultados:

Participación de Víctor Martínez:

“El funcionamiento de la estrategia muestra una entrada y procesos adecuados que pasan por la construcción relacional desde un enfoque participativo”. Víctor sugiere que la estrategia se dio positivamente y se ve en el resultado, con un colectivo involucrado en la producción, manifestando sus inquietudes y pensamiento a través de la creación. También valora que se podría haber conocido retroalimentación de los participantes. Devolverle a la comunidad lo producido y generar reflexiones para crear el elemento autocrítico del trabajo.

Igualmente, Víctor sugiere una discusión interesante: “La finalidad del proyecto plantea una tensión, se puede decir que tiene un fin educativo para dejar instaladas unas capacidades en los chicos a partir de unos criterios técnicos, pero también desde las historias. A veces no basta con que un proyecto sea participativo, sino que se llegue a lo transformativo. Entonces la cuestión es: ¿es suficiente que sea participativo o la reflexión generada a partir del proceso y el producto puede ser transformativa?”.

Finalmente, considera que la producción da evidencias de la propia realidad que viven los participantes, tensiona la realidad y la ficción, dispone de espacios íntimos, la selección musical y la jerga tiene mucha importancia, la corrección del guion y la decisión sobre cómo narrarse también es muy importante.

Participación de Robinson Lizcano:

“De las cosas más complejas, en ocasiones, es que se haga uso de la comunidad como medio y no como fin, a veces genera desconfianza en las comunidades. Y creo que a ellos no los están usando como un medio, sino como un fin. Tocando realidades que el mismo vínculo se demuestra en el resultado del video. Creo que, además, hacer esa revista le genera un componente teórico-práctico para la comunidad, que les permita también seguir abordando sin ustedes otras posibilidades de desarrollo audiovisual, a partir de sus realidades, que puedan utilizarlos como vehículo y medio para seguir construyendo desde la sociedad y los contextos en los que se interrelacionan”.

Finalmente, Robinson sugiere que “cuando uno coloca una información o comunica algo de un contexto en particular, también hay una intención y sobre todo una responsabilidad de lo que ellos van a ofrecer para los otros. No es un tema de grabar por grabar, que no está mal, pero cuando ya lo vuelvo público, esas herramientas y posibilidades expresión ya no son solamente para mi comunidad, sino para lo que los demás van a leer a partir de ello”.

Participación de Eduardo Montenegro:

Inicialmente, Eduardo sugiere que es “Interesante que la universidad se de esa oportunidad de trabajar con la comunidad y los jóvenes, que hayan dado herramientas para la construcción del futuro de los jóvenes”. Igualmente, según su experiencia, su enfoque no hace énfasis en lo técnico, se enfoca más en las problemáticas sociales de los entornos donde realiza su trabajo comunitario. Uno de sus comentarios más sólidos ante la pregunta referente a la necesidad o no de enseñar contenidos teóricos en experiencias cortas, siempre fue que, aunque esta experiencia es valiosa y aporta herramientas importantes, tal vez se queda corta ante la responsabilidad social de la transformación que debe perseguir todo proceso comunitario. Señalaba que deben perseguirse historias de la realidad social de las personas y se resalta la frase “Para que cámara si no hay historia”. Finalmente, señala que mostrar la autopercepción y violencia urbana en el cortometraje “es un reto, los ejercicios con un poco tiempo son difíciles y explorar la cotidianidad es necesaria para mostrar desde otra perspectiva, la comunidad tiene que confrontarla su cotidianidad, sería interesante los comentarios de los jóvenes”.

Participación de Sebastián Cuenca Perea:

“Considero que la metodología que se escogió logró darles resolución a todos los objetivos de la manera más práctica y completa. Inclusive podrían haber dejado de lado la parte teórica y aun así habrían podido darles resolución a estos objetivos, pero, inclusive así, se decidieron dar herramientas de más para que los jóvenes pudieran desempeñarse de una mejor manera. Respecto al desarrollo de esta estrategia, lo considero pertinente teniendo en cuenta el objetivo de la metodología. Si se hubiera querido tener otro tipo de logros con la estrategia sí considero que podría haber tenido otras fases u otra organización. Ahora bien, teniendo en cuenta la situación actual, fue pertinente la manera en la que dieron las clases, en la medida que, aprovecharon la mayoría de la disponibilidad del tiempo y las herramientas de comunicación actuales. No obstante, si se quisiera hacer una enseñanza con la mejor calidad en cuanto a lo aprendido y la comunicación entonces sí diría que la virtualidad podría ser contraproducente. Esta estrategia sí fue de utilidad, porque de esta manera, los jóvenes se llevan diferentes perspectivas de toda la producción, situación que abre la posibilidad a que se interesen tanto por la parte práctica como por la parte teórica de la producción.

Respecto al cortometraje, sí puedo decir que lo que se retrata no es necesariamente increíble dentro de lo que se considera como cotidiano en la vida de las personas. La duda principal que me queda es si la violencia se vive de esa manera, pues nunca he tenido la posibilidad de presenciar un momento como el que se plantea en el cortometraje”.

Conclusiones obtenidas del grupo focal 1:

Teniendo en cuenta la información anterior, del ejercicio del grupo focal se puede concluir lo siguiente:

Es importante que la universidad siga brindando apoyo a sus estudiantes en el diseño de estrategias similares que se puedan implementar en la comunidad, sobre todo cuando estas estrategias pueden proporcionar a las personas herramientas de expresión y transformación social positiva. Evidentemente se requiere un trabajo exhaustivo de investigación e intervención para lograr generar un cambio significativo en una comunidad afectada por la

violencia y la drogadicción, no obstante, es pertinente realizar una apuesta que permita a los estudiantes poner al servicio de la comunidad cada uno de los conocimientos aprendidos.

Por otro lado, la estrategia diseñada y la metodología de implementación parece adecuada y cumple con los objetivos propuestos, por lo tanto vale la pena, reconocer, que aunque no necesariamente se ha direccionado a promover como tal un cambio social, es cierto que al entregar herramientas pedagógicas como una revista y dispositivos de expresión, permite que los jóvenes puedan desplegar un abanico de opciones, si desean continuar por el camino de la producción audiovisual, y más adelante, ser ellos mismos quienes, en asociación con otros entes de visibilización logren hacer relatos aún más aterrizados a su realidad.

De acuerdo a lo anterior, se hace necesario hacer una precisión, aunque los objetivos del proyecto no estaban direccionados hacia la apuesta del cambio o la transformación social, los invitados insistieron en la necesidad de diseñar y aplicar estrategias que permitieran brindar a la comunidad herramientas para el cambio y la reivindicación, no obstante, este es sin duda un trabajo que no se puede realizar en un solo semestre, mucho menos en los tres meses en los que se llevó a cabo la estrategia pedagógica, no obstante, el contenido de este proyecto y los planteamientos teóricos y metodológicos que en él se han realizado, permiten encontrar información valiosa que se puede y se debería extrapolar a nuevos proyectos, permitiendo que este proyecto solo sea la primera fase de una estrategia aún más grande y profunda que permita, como se esperó, una transformación social positiva.

Grupo Focal Dos: Sobre la representación de los jóvenes.

El desarrollo de este grupo focal, fue un poco más informal, por ende, pese a que se diseñó un protocolo, se prescindió de la realización de la ficha de los personajes debido a la amplitud del colectivo participante y se limitó la observación del comportamiento de estos, para concentrar toda la atención en sus opiniones y percepciones de la estrategia realizada y el producto que resultó de esta.

A continuación, se presenta el protocolo diseñado para el grupo focal 2:

1. Saludo.
2. Presentación del cortometraje.

3. Primeras percepciones acerca de los ajustes realizados.
4. Discusión alrededor de los temas autopercepción y violencia urbana

Guía de discusión:

1. ¿Los diálogos se sienten reales y adecuados al contexto?
2. ¿Encuentra similitudes entre algunas escenas y la forma en que se relaciona con sus amigos o algunas personas lo hacen entre ellos?
3. ¿Estos personajes se parecen a las personas con quienes conviven o habitan su barrio?
4. ¿Logra percibirse o encontrar algo de usted en aquellos personajes?

Desarrollo de las fases, análisis y resultados:

Según las respuestas de la mayoría de los participantes, sí lograron encontrar varias características de ellos mismos reflejadas en los personajes. Fabián Parra, asistente de dirección del cortometraje, resalta que fue algo muy valioso realizar un trabajo conjunto respecto al guion con los jóvenes, integrando sus experiencias y personalidades con la escritura audiovisual, dando como resultado, la posibilidad de replantear los diálogos y escenas, otorgándoles desde sus perspectivas más verosimilitud y naturalidad a la historia, algo que según él se logró muy bien.

Igualmente, Anderson Quinayas, actor protagonista del cortometraje, señaló que los diálogos pudieron encarnarlos ellos mismos, pues se permitió tener un espacio de improvisación, en el que, según sus propias personalidades, se logró cumplir el reto de construir personajes más naturales, en los que las interacciones sociales se desarrollaron de maneras muy similares a las formas en que se dan las interacciones en su cotidianidad, con sus amigos, conocidos u otros jóvenes de su contexto. Por otro lado, resulta interesante encontrar la reflexión de Sebastián Realpe, actor protagonista del cortometraje, quien señala que, aunque pudo improvisar y utilizar diálogos y comportamientos como los suyos, encontró un poco incómodo actuar y verse a sí mismo como actor, debido a que la experiencia de encarnar o representar un personaje y una historia que no fuera él, lo obligó a salir de su zona de confort y experimentar la construcción de una personalidad a la que no estaba acostumbrado, pues

se trataba de un personaje mayormente retraído y tímido, rasgos que no los representan en lo absoluto.

En otro orden de ideas, es pertinente tener en cuenta las reacciones de los jóvenes al ver el producto finalizado, pues este tuvo un buen recibimiento. Pese a que algunos se sorprendieron viéndose a ellos mismos actuar, se sintieron orgullosos de haber participado en la producción de un cortometraje que nació a partir de sus propias ideas, lo que evidenció una evolución notable en la relación de grupo, pues al principio, durante las sesiones de reconocimiento y creación del vínculo, el grupo se notaba disperso, tímido, y poco animado, cuestión que cambió radicalmente durante las últimas sesiones, en las que cada participante aportaba ideas y el trabajo en equipo floreció hasta consolidarse en algo más firme, dando como resultado un grupo que sentía compromiso y un alto grado de sentido de pertenencia y orgullo.

Por último, fueron muy valiosas las observaciones de varios participantes que aseguran reconocer la estrategia de apropiación como algo importante en su formación, que les aportó relevantes conocimientos y herramientas de expresión y posibilidades de mayor aprendizaje. Igualmente, en algún momento pensaron en dichos conocimientos audiovisuales como una posibilidad que podría abrirles camino en un espacio laboral relacionado al área, no solo desde el conocimiento y práctica que adquieren, sino también en el cortometraje como un producto que podría ser mostrado y serviría como referencia para obtener un puesto de trabajo o similar.

Cronograma general de actividades:

PRIMERA SEMANA	SESIÓN 1	Establecimiento del vínculo	Presencial	OBJETIVOS	
				Presentarnos y conocer a los jóvenes participantes.	
				Hablar sobre los objetivos del trabajo de grado.	
				Explicar la metodología que se empleará durante las próximas semanas.	
	Establecer acuerdos y compromisos de horarios y temáticas.				
	SESIÓN 2	Investigación	Presencial	OBJETIVOS	
Explicar la metodología de la investigación y la finalidad de ella.					
Aplicar el cuestionario de investigación.					
Grabar los testimonios para su posterior análisis.					

SEGUNDA SEMANA	SESIÓN 3	Investigación.	Presencial	OBJETIVOS	
				Explorar el contexto de los jóvenes.	
	Dialogar respecto a su cotidianidad y realizar un respaldo audiovisual de los testimonios para su posterior análisis.				
	SESIÓN 4	Introducción a la preproducción	Virtual	OBJETIVOS	
				Escoger el género a desarrollar.	
				Desarrollar temas relacionados al tratamiento audiovisual y acercamiento inicial al guion literario.	
Práctica sobre los contenidos vistos.					

TERCERA SEMANA	SESIÓN 5	Desarrollo de contenidos	Presencial	OBJETIVOS		TEMÁTICAS A DESARROLLAR
				Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual.		Tipos de planos según encuadre
						Tipos de planos según angulación
				Realizar actividades prácticas que refuercen los contenidos vistos.		Tips básicos de composición
	Movimientos de cámara.					
	Sonido					
SESIÓN 6	Preproducción parte 2	Virtual	OBJETIVOS			
			Construir la historia de manera conjunta, teniendo en cuenta el tema base y las condiciones de rodaje.			
Escribir y finalizar un primer borrador de tratamiento audiovisual.						

				OBJETIVOS	TEMÁTICAS A DESARROLLAR		
CUARTA SEMANA	SESIÓN 7	Desarrollo de contenidos	Presencial	Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual.	Funciones y partes de la cámara		
				Realizar actividades prácticas que refuercen los contenidos vistos	Resolución y proporción de aspecto		
				OBJETIVOS			
	SESIÓN 8	Preproducción parte 3	Virtual	Presentación del tratamiento audiovisual finalizado			
				Escritura del primer borrador del guión literario			
				OBJETIVOS			
				TEMÁTICAS A DESARROLLAR			
QUINTA SEMANA	SESIÓN 9	Desarrollo de contenidos	Virtual	Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual	Unidades técnicas y narrativas		
				Asignación de roles de trabajo y distribución de tareas según el rol escogido	Roles de trabajo		
				OBJETIVOS			
	SESIÓN 10	Preproducción parte 4	Virtual	Presentación del guion literario finalizado.			
				Elaboración del desglose de producción y dirección de arte			
				OBJETIVOS			
	SESIÓN 11	Preproducción en campo	Presencial	Realización de casting y trabajo con actores			
Investigación y preparación de escenografías y utilería							
				OBJETIVOS			
SEXTA SEMANA	SESIÓN 12	Desarrollo de contenidos	Presencial	Desarrollar los contenidos teórico-prácticos correspondientes al taller de apropiación audiovisual			
				Realizar actividades prácticas que refuercen los contenidos vistos			
				Cumplir protocolos de bioseguridad requeridos para el ingreso en el laboratorio de comunicación			
				OBJETIVOS			
	SESIÓN 13	Preproducción parte 5	Virtual	Elaboración del guion técnico			

				OBJETIVOS
SEPTIMA SEMANA	SESIÓN 14	Rodaje	Presencial	Rodaje del cortometraje según cronograma específico
				OBJETIVOS
OCTAVA SEMANA	SESIÓN 15	Edición	Presencial	Edición del cortometraje según guion técnico y literario
				OBJETIVOS
NOVENA SEMANA	SESIÓN 16	Presentación a públicos	Combinada	Conversación sobre el proyecto y experiencias obtenidas
				Presentación del cortometraje
				Conversatorio alrededor del cortometraje y los temas involucrados

Conclusiones

En la primera fase del proyecto, que se direcciona al reconocimiento del grupo de participantes y establecimiento del vínculo, se pudo observar un notable interés por parte de los jóvenes respecto a los proyectos de formación culturales y artísticos, sobre todo por aquellos relacionados con la producción audiovisual, pues conforme avanzaban las sesiones prácticas, se integraban más jóvenes a las clases, con ánimo de aprender sobre herramientas, que según ellos, les permitirán expresar sus vivencias, sus pensamientos y sobre todo, su arte.

Un aspecto clave para destacar en la formación del vínculo, es que al principio se tenía contemplado trabajar con un colectivo de artistas ya establecido, liderado por uno de nuestros contactos, al que conocimos en medio de una actividad académica relacionada con FORJA. No obstante, no todos los jóvenes con los que se hicieron los acuerdos de participación, continuaron en el proceso.

En síntesis, nuestro contacto, quien se identifica con el apodo de Cerve, y a su lado, Goofy, uno de sus colegas, los dos cantantes y compositores de Rap, nos acercaron a un colectivo organizado llamado, *The Realness*, con estos chicos se realizó un primer encuentro virtual, en el que se expusieron los objetivos del taller y se establecieron acuerdos de asistencia, como la definición de horarios y el punto de encuentro. Precisamente, Cerve fue quién gestionó un espacio en la Biblioteca Pública Centro Cultural Comuna 18, en el barrio el Jordán, según su criterio, este era un punto medio que nos quedaba bien a todos y resultaba un espacio agradable y apto para este tipo de eventos. En ese sentido, ya se habían identificado unas figuras de autoridad que de alguna manera motivaban la participación y la asistencia de los jóvenes.

Continuando con la experiencia, Goofy fue el primero en socializar el proyecto con otros jóvenes de la comuna, gracias a él, Cristian Realpe, su hermano Sebastián y Karen Delgado se unieron a la primera sesión práctica, donde se pudo notar la primera contingencia respecto a nuestra intención de trabajar con un grupo ya conformado, en el que se pudieran identificar unas metas y unos valores colectivos. No obstante, esta diversidad fue una ventaja que permitió un desarrollo óptimo de la estrategia de apropiación de contenidos audiovisuales.

Más tarde, entre los nuevos participantes empezó a surgir una nueva figura de autoridad, Cristian Realpe fue el líder implícitamente designado y permanecieron los nuevos chicos que Cristian invitó, diversificando aún más el grupo. Por este motivo, además de su asistencia, compromiso y participación, se destacó la actuación de Cristian en aspectos como la motivación de los integrantes para su asistencia consecutiva, la integración de nuevos participantes, la preocupación por la seguridad de cada miembro, etc. También, fueron estas razones, las que permitieron que se le tuviera en cuenta como el candidato más apropiado para ejercer el rol de productor en el rodaje, rol que efectivamente desarrolló de manera pertinente y positiva.

Dentro de la fase dos, respecto a la investigación, se pudo observar la evolución que cada participante tuvo respecto a la integración con el grupo. Pese a que la mayoría se conocían, en la primera sesión presencial muchos se mostraron tímidos y con pocas ganas de socializar. Aunque se hicieron ejercicios que permitieron establecer un espacio de confianza en el que se sintieron más cómodos, fue evidente que necesitaban más tiempo para adaptarse a los nuevos compañeros y a los monitores.

Por otro lado, los espacios donde se desarrolló el taller permitieron dar cuenta de aspectos relevantes sobre la investigación respecto a la categoría de la violencia urbana. En muchas ocasiones, los estudiantes resaltaban la necesidad de tener cuidado en ciertos lugares por los que se transitaban, incluso, organizaron un punto de encuentro donde se reunían para ir juntos a las sesiones y al mismo tiempo, devolverse y llegar a salvo. Muchas veces manifestaron que los lugares por donde vivían no eran tan peligrosos, pero que “es mejor no dar papaya” frase comúnmente utilizada para expresar la necesidad de ser prevenido.

Igualmente, en conversaciones con los chicos se pudo advertir que algunos de ellos han tenido fuertes acercamientos a la violencia, aunque no necesariamente de manera directa. Tal es el caso de uno de los integrantes que relató la experiencia de uno de sus amigos cercanos, a quién asesinaron en el barrio, lo que le causó mucho impacto. Sobre todo, porque el día anterior había estado con él, y le parecía muy extraño como la vida podía apagarse tan repentinamente.

Por otro lado, teniendo en cuenta la información obtenida en la entrevista organizada por los chicos durante una sesión práctica, se pudo evidenciar que, sin duda, la violencia urbana es un fenómeno que ha condicionado, de muchas maneras, los estilos de vida de los participantes. En este caso particular, se presenta la historia de vida de un joven de veinte años, procedente de la ciudad de Popayán, quien se interesó a sus doce años en la música, gracias a un grupo de música andina que tenía como objetivo, plantear una estrategia cultural para alejar a los jóvenes de la violencia y las drogas. En este proceso, su maestro le enseñó a formar disciplina y forjar un criterio que lo alejara de la violencia. No obstante, debido al contexto conflictivo en el que vivía, su familia tuvo que migrar a la ciudad de Cali, en donde empezó una nueva vida. Esto nos permite dar cuenta que este fenómeno de violencia urbana tiene la capacidad de transformar drásticamente, la manera en la que los jóvenes desean desarrollar su proyecto de vida, bien sea directa o indirectamente.

Avanzando con la estrategia, gracias al rodaje se pudo hacer un pequeño acercamiento a la cotidianidad de los chicos. Para algunas escenas se necesitó grabar en el interior de una habitación, por lo que cada miembro del taller, junto a sus monitores, se desplazaron hacia la casa de una de las participantes quien accedió a prestar su habitación como locación. Este recorrido permitió observar la larga distancia que los jóvenes tenían que recorrer para asistir a las sesiones prácticas del taller, a su vez, evidenció su compromiso con la estrategia, además de que permitió observar más de cerca su contexto. Caminar por Los Chorros fue sin duda, una experiencia enriquecedora, pues hasta cierto punto, se sentía cierta cercanía entre la comunidad, como si fuera un pueblo aparte. Además, se pudo observar el sentido de pertenencia que los jóvenes sienten con su entorno. En contraste con las primeras sesiones, en esta etapa del rodaje, se pudo observar un cambio muy notorio en el comportamiento de los jóvenes, pues cada miembro se sentía más cómodo estando junto a los otros, dejando la timidez de lado, lo que, sin duda, fue un cambio muy positivo, considerando que la seguridad y la confianza que desarrollaron entre ellos les permitió desempeñar un buen rol durante el rodaje.

Por otro lado, sobre la fase de apropiación. Diseñar una estrategia pedagógica y formativa tiene como propósito encontrar las maneras y herramientas para facilitar unos determinados contenidos, conocimientos y experiencias a un grupo de personas que no conocen sobre ello,

o tienen pequeñas nociones. A partir de esta idea base, el diseño de esta estrategia pedagógica siempre tuvo como principales protagonistas a los jóvenes participantes, quienes recibían los conocimientos y experiencias, se apropiaban de estos y a través de ellos lograban una conexión consigo mismos y una forma de expresar y representar sus propias formas de vida.

Lo audiovisual siempre es reconocible como una herramienta para la representación, la expresión de sensibilidades, emociones, posturas sociales y políticas, reflexiones sobre la realidad, y, sobre todo, un medio dispuesto y adecuado para el diálogo y la discusión alrededor de temas y agendas sociales necesarias en la actualidad. Es por este motivo que se inspiró la realización de esta estrategia pedagógica y bajo esta idea se desarrolló un taller de apropiación audiovisual, para brindarle herramientas de expresión y representación a un colectivo de jóvenes que buscaban las formas de encontrarse y expresarse en sociedad.

Reconociendo toda esta potencialidad de lo audiovisual como herramienta y medio de expresión, esta estrategia se diseñó desde lo más básico, otorgando los conocimientos iniciales y avanzando en medida gradual para lograr una comprensión adecuada de los jóvenes sobre el contenido, siempre teniendo en cuenta sus propias capacidades, métodos de aprendizaje y buscando generar espacios para la exploración de sus individualidades y saberes colectivos.

Inicialmente, se planteó la realización de una clase semanal de manera presencial que a lo largo del tiempo fuera abordando contenidos, luego realización de la historia, proceso creativo de preproducción y, por último, la fase de rodaje y públicos. Sin embargo, interactuando con los jóvenes se logró entender que la presencialidad podía verse complementada con algunos eventos de manera virtual, aunque no muchos, y que además se generaba mayor confianza, vínculo, aprendizaje y una estrecha relación con ellos cuando se lograban espacios dos o más veces a la semana. Incluso, durante la presentación del corto y aquella sesión final para recibir retroalimentación de la experiencia y valoraciones por parte de ellos, todos estuvieron de acuerdo en que realizar sesiones dos veces a la semana fortaleció el vínculo, sin embargo, habrían quedado más contentos de realizar ambos encuentros de manera presencial.

Pese a esto, el diseño de la estrategia, según ellos mismos y algunos expertos en temas educativos que participaron del grupo focal, refleja buenos resultados y permite evidenciar una óptima apropiación de herramientas y saberes por parte de los jóvenes participantes. Realizar encuentros dos veces a la semana y caracterizar las sesiones según las actividades como desarrollo de contenidos y proceso creativo de preproducción, resultó siendo una útil estrategia de optimizar tiempo, abordar contenidos y experiencias planteadas como objetivos y lograr que los jóvenes accedieran a estas herramientas y las interiorizaran dentro de sí mismos.

Igualmente, siguiendo con la línea de comentar las valoraciones que realizaron los participantes, fue interesante también encontrar que apreciaron mucho más las actividades presenciales que suponían una actividad práctica. Por supuesto, es entendible en la medida que les permitía acceder a los equipos y experimentar con ellos, pero también se notaba su entusiasmo y participación en estos espacios, aunque esto no quiere decir que ignoraran completamente las sesiones donde se enseñaban contenidos teóricos, donde también realizaban preguntas, se mostraban interesados, curiosos y atentos.

Por otro lado, sobre la fase de producción, que se realizó de manera simultánea a la fase de apropiación, es interesante encontrar que también fueron curiosos y participativos, se vieron involucrados con el proceso creativo del desarrollo de la historia y asumieron su rol técnico posteriormente de una manera hábil y responsable. Claramente, no todos participaron de la misma forma durante la creación de la historia. Desde un principio durante el establecimiento del vínculo ya se iban observando posibles perfiles que serían parte esencial del equipo creativo, pues se vieron involucrados directamente en la escritura, los detalles, sugerir espacios, diálogos, etc. Sin embargo, todos aportaron un poco en el ejercicio inicial de pensar una semilla de historia que lentamente y con algo de guía se fue transformando en una historia coherente y sólida.

En este punto surge un fenómeno interesante que debe ser merecedor de una discusión teórica y reflexiva bastante amplia. Según Eduardo Montenegro, director de Tikal Producciones, los productos audiovisuales que surgen del trabajo comunitario deben tener el carácter y la responsabilidad social de permitir contar historias propias de la comunidad, narrativas que los representen a ellos y les permita verse en un “espejo” para también analizar su propia

cotidianidad y transformar sus realidades. Pese a esto, surge también el interrogante para descubrir si este objetivo es realmente posible. Es decir, ¿es verdaderamente propia una historia que nace desde las guías y reflexiones externas a ellas? De una u otra forma, todo proceso de intervención social que busca la transformación, la busca desde los propios ideales de bienestar que los realizadores tienen preconcebidos. De esta manera, empiezan a generar inquietudes y reflexiones en la comunidad que la guían a encontrar en sus propias narrativas, formas de dirigirse hacia los ideales de bienestar que el grupo realizador les ha compartido, o tal vez ya habían interiorizado. Por supuesto, no estoy intentando señalar los trabajos de intervención social como procesos de adoctrinamiento ni algo parecido, solo postulo la posible reflexión que se puede generar a partir de esto.

Además de lo anterior, es de tener en cuenta que, precisamente, la responsabilidad de la transformación social debe estar presente en el trabajo comunitario. Sin embargo, los objetivos de este trabajo de grado no iban necesariamente involucrados con la transformación y el impacto social como lo sugiere Eduardo Montenegro. De cierta forma, el impacto que se planeaba generar, y se logró, siempre fue otorgar herramientas y posibilidades teóricas y prácticas para que los jóvenes participantes encontraran en el audiovisual una manera de expresar y representar sus historias. Inicialmente con un tema de ficción que nace desde el ejercicio creativo de esta estrategia, pero posteriormente podrán explorar cualquier narrativa deseada a partir de los conocimientos y experiencias que adquirieron y lograron acceder gracias a este trabajo de grado.

Finalmente, es aquí donde entonces también debe crearse discusión alrededor de la historia relatada como producto de esta estrategia y el carácter de representación y posibilidad de expresión que ella supone. Inicialmente a los jóvenes se les permitió explorar narrativas e historias alejadas de su cotidianidad, sin embargo, en la medida en que se avanzaban los ejercicios de escritura libre, también se lograba notar cómo ellos encaminaban sus historias hacia ficciones que parecían encontrar similitudes con sus propias realidades. Pese a esto, la exploración de historias relacionadas a la ciencia ficción fue algo de más agrado para la creatividad de los jóvenes, entonces pensaron en involucrar ambos aspectos y crear esta historia de un joven con una enfermedad mental que cambia de cuerpo (o tal vez no) y termina repitiendo su día. ¿Estuvo mal permitirles explorar historias diferentes a su cotidianidad?

¿Debió esta estrategia guiar la creatividad de ellos y encaminar el producto hacia la creación de una historia que realmente representara sus realidades? ¿Sería tal vez etnocéntrico configurar límites para su creatividad y guiarlos hacia el relato de más historias conocidas para ellos? ¿Acaso deberían ellos centrarse en hablar sobre contextos populares tan solo por el hecho de vivir en ellos? ¿Le es negada la posibilidad de abordar otros universos narrativos? El objetivo de este trabajo de grado siempre fue la creación de una estrategia de apropiación audiovisual con jóvenes populares, como temas transversales, la autopercepción y violencia urbana debían estar en algún sitio, pero no cobrar protagonismo. Fue así como el objetivo principal se cumplió, los jóvenes adquirieron conocimientos y experiencias, se obtuvo un cortometraje que permitió evidenciar esto y hablar sobre ellos mismos y, sobre todo, se logró otorgar herramientas de expresión artística a jóvenes que, como lo dicho en apartados anteriores, muchas condiciones de su contexto social no se las permitían y posiblemente ahora cuentan con ellas.

Referencias

- Alfonso, P. (1998). ¡Nos gusta tanto hacer pedazos el cine! *Comunicar*, 6 (11), 21-25.
- Angarita Cañas, P. E. (2003). CONFLICTOS, GUERRA Y VIOLENCIA URBANA: INTERPRETACIONES PROBLEMÁTICAS. *Nómadas (Col)*, (19), 96-104. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1051/105117940010>
- Arias Herrera, J. C. (2019). La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas. *Palabra Clave*, 22(2), e2224. DOI: 10.5294/pacla.2019.22.2.4
- Atémpore Films (s.f) Crea, Formación y creación artística. <https://www.crea.gov.co/grupos/atempore-films/>
- Blair, E. (1998). Violencia e identidad. *Revista de Estudios Políticos*. No. 13, 137-153.
- Bogotá Punk (2017, 10 de mayo) *Bogotá Punk Colectivo audiovisual*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iYNL9L_knjA
- Camacho, A., & Guzmán, A. (1995). Violencia urbana y seguridad ciudadana en Cali.
- Carrión M, F. (2008). Violencia urbana: un asunto de ciudad. *EURE (Santiago)*, 34(103), 111-130. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612008000300006>
- Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 35, 25-32. (DOI: <http://dx.doi.org/10.3916/C35-2010-02-02>).
- Cinengaños cine desde la comuna (2019, 27 de noviembre). 10 años de la mesa interbarrial de Medellín [Publicación]. Facebook.
- Ciudad Comuna (s.f) Semillero de Audiovisuales. <http://www.ciudadcomuna.org/ciudadcomuna/semillero-audiovisuales.html>

- Colectivo Sintonía Javeriana (2019) *Programas emitidos entre agosto y noviembre*. [Programa de radio] Pontificia Universidad Javeriana. Los Colegios Cuentan. Cali, Colombia.
- Del Rosario Luna, M. (2008). La enseñanza audiovisual para el fomento de competencias múltiples. *Comunicar*, 16(31).
- Doce Films (s.f) Crea, Formación y creación artística. <https://www.crea.gov.co/grupos/doce-films/>
- El Dorado Films (2020, 13 de noviembre) Agrodendientes Capitulo 1- “Tierra Sanadora”. [Publicación]. Facebook. <https://www.facebook.com/fundacioneldoradofilms/>
- Esnaola, I., Goñi, A., & Madariaga, J. M. (2008). El autoconcepto: perspectivas de investigación. *Revista de psicodidáctica*, 13(1), 69-96.
- Franco Chávez, F. (2018) Mapeando la comunicación en Cali. <https://www.mapeandolacomunicacion.com/>
- García-Martínez, A. N. (2004). En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos).
- Gómez Tarín, F. J. (2007). Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine. *Comunicar*, XV (29), 75-80. ISSN: 1134-3478. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=158/15802914>
- Guercia, C. U., y Vicente, J. (2008). La formación en la cultura audiovisual. Un taller de cine como propuesta pedagógica. *Estudios sobre Educación*, 14, 85-104.
- Hight, C. (2007). El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico. *Archivos de la filmoteca*, núm. 56-57, 2008, p. 176-195.
- León, Ch. (2005). El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Martínez Cruz, B. S., Mahecha Donato, L. T., y Soler Daza, L. M. (2018). Agarrando pueblo y Un tigre de papel: acercamiento a la realidad a través del falso documental.

Medellín Jóven (s.f) Colectivo Audiovisual Panorámica.

<https://www.medellinjoven.com/colectivo-audiovisual-panoramica>

Mínguez, N. (2013). El falso documental y los límites de la no ficción. Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española.

Morales, J.F., Páez, D., Deschamps, J.C., y Worchel, J. (1996). Identidad social: Relaciones entre identidad social e identidad personal. Valencia: Promolibro. (pp. 39-53).

Muñoz Atienza, F. (2019). Dirección de un cortometraje de ficción: Mudas (Doctoral dissertation).

Navas, A. I. C. (2015). La representación de lo social en el cortometraje de ficción español. *Opción*, 31(4), 279-300.

Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós.

Pásame la Cinta (s.f) Colectivo Pasame La Cinta.
<https://colectivopasamelac.wixsite.com/pasamelacinta/info>

Rabiger, M. (2005). Dirección de documentales 3ª Edición.

Restrepo Aguirre, A., & Flórez Adarve, S. P. (2020). Incidencia de la gestión cultural y medios audiovisuales en el centro de Medellín: disputas frente a su proceso de transformación.

Rueda Mosquera, J. J. (2014). La producción audiovisual como espacio de reflexión sobre la vida en común en jóvenes de la Comuna 15 del Distrito de Aguablanca. Pontificia Universidad Javeriana, Cali.

Rueda, J. G. L. (2019). Prácticas, saberes y apropiación del medio audiovisual en los colectivos de comunicación comunitaria de la ciudad de Medellín. *Revista Luciérnaga-Comunicación*, 11(22), 70-83.

Scandroglio, Bárbara y López Martínez, Jorge S. y San José Sebastián, Ma. Carmen (2008). La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias

y controversias. *Psicothema*, 20 (1), 80-89. [Fecha de Consulta 19 de octubre de 2020]. ISSN: 0214-9915. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=727/72720112>

Secta Sonora (2020, 20 de febrero) Crea Explora. <https://explora.crea.gov.co/investigacion-hacer-visible-lo-invisible-6/>

Urbanczyk, M., Hernández, Y. F. (2012). Narrativas de violencia y miedo en los cortometrajes universitarios. *Palabra Clave* 15 (3), 594-618.

Valera, S., & Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, 5-24.

Anexos*Guion Literario:*

INT. CUARTO - DÍA (1)

ANDRÉS despierta, recibe una llamada y contesta, aunque parece no importarle.

ANDRÉS

Un poco de cosas pa hacer y dizque no salga

Se ve una alarma que muestra la fecha y se escucha una voz lejos de un hombre que pasa anunciando fecha y una noticia.

ANDRÉS se ata los cordones, agarra sus llaves y sale de casa.

EXT. CALLE - DÍA (2)

ANDRÉS camina por el andén. llega a una esquina y se encuentra con su amigo.

MARIO

¿Qué dice men?

ANDRÉS

¿Bien pa y vos?

MARIO

Todo bien pa, aquí pillando locuras de la mañana. Por allá un mk se lo desayunaron (se ríe) siisas, dizque a buscar el desayuno y tenga su pepazo, algo habrá hecho...

El amigo hace un gesto de picardía y se despide de ANDRÉS chocando puños. Imágenes de la vida de MARIO pasar rápido.

EXT. CALLE - DÍA (3)

ANDRÉS (*) entra a casa con una bolsa de pan.

INT. CASA - DÍA (4)

ANDRÉS da un mordisco al pan y toma un último sorbo de café, deja el plato con un trozo de pan en el nochero y se recuesta. No puede dormir y camina por el cuarto de un lado a otro, toma un libro y comienza a leer acostado hasta que duerme.

INT. CASA - DÍA (5)

Andrés despierta y enciende la radio, las noticias se escuchan de fondo mientras sentado en la cama parece desesperarse, quiere callarlo todo, saca sus audífonos y suena una canción, se acuesta en la cama.

INT. CASA - DÍA (6)

ANDRÉS se levanta, coge llaves y sale de casa.

EXT. CALLE - DÍA (7)

ANDRÉS camina por la calle. Se acerca a un parque y se sienta, toma gaseosa, la canción sigue sonando. Se mira otro hombre que se acerca y parece conocerlo.

HOMBRE 1

¿Qué dice pa? Raro verlo por estos lares... (Se hace una pausa)
Vení, tenés por ahí?

ANDRÉS (MARIO)

¿Qué si tengo que o qué?

HOMBRE 1

¿La bareta, no tenés enserio?

ANDRÉS (MARIO)

Jum, bareta? como voy a tener, si ni fumo

HOMBRE 1

Ayy mano, con los años que yo te conozco a vos, Mario, que nos pegábamos los pipazos a cada rato (risa suave)

ANDRÉS (MARIO)

Mario? ¿De qué Mario hablás? Si yo soy Andrés

HOMBRE 1

¿Pues de vos mk, quien más? ¿Cuál Andrés? ¿Estás drogado?

ANDRÉS se aleja del hombre y con cierta duda saca su teléfono y se mira en el vidrio, descubre su rostro, se sorprende y sale corriendo.

EXT. CALLE - DÍA (8)

Vemos a Mario correr y mirar hacia todos lados buscando algo. Llega a una terraza y luego de mirar hacia varios lados se mira a sí mismo sentado junto a otro man.

Intenta acercarse, pero alguien que sale detrás de una pared lo detiene

HOMBRE 2

Pa donde va pa? Ande suavesito

ANDRÉS (MARIO)

Necesito hablar con Mario

HOMBRE 2

Pero si vos sos Mario, dejá de decir mkdas y andate que vos sabés que acá no nos gustás mucho

ANDRÉS (MARIO)

Cual Mario, a Mario lo tenés allá y no le decís ni mierda, ¿ese hpta se quedó con mi cuerpo y entonces?

HOMBRE 2

Escuchalo Andrés (risas) que dizque vos le robaste el cuerpo (se rie) dejá de ver películas, baboso y andate.

ANDRÉS se acerca con paso agresivo pero el hombre junto a Andrés se acerca y lo empuja, el otro man lo golpea y ANDRÉS cae. Vemos que lo siguen golpeando.

EXT. CALLE - TARDE NOCHE (9)

Andrés está golpeado, recostado en unas escaleras, poco abre sus ojos y parece débil. Se acuesta totalmente.

EXT. CALLE - DÍA (10)

ANDRÉS despierta en el mismo sitio. Aún está adolorido y su confusión sigue presente. Mira su teléfono y vemos el detalle de la fecha, es la misma del día anterior. A lo lejos se escucha el mismo señor anunciando una noticia y fecha. Asustado y confundido. Decide llamarse a sí mismo, cuando contestan responde asustado y en tono rápido.

ANDRÉS

Andrés, yo, en fin, escucháme bien, no salgás. Quedate en la casa encerrado, no le abrás a nadie.

ANDRÉS

Un poco de cosas pa hacer y dizque no salga

Se ve una alarma que muestra la fecha y se escucha una voz lejos de un hombre que pasa anunciando fecha y una noticia.

ANDRÉS se ata los cordones, agarra sus llaves y sale de casa.

Guion Técnico:

ESCENA	PLANO	VIDEO			SONIDO		OBSERVACIONES
		ACCIÓN	ASPECTOS TECNICOS	EFFECTOS	DIALOGO	MUSICA/EFFECTOS	
1	1	ANDRÉS despierta,	Plano medio. Lateral, contrapicado.			Cama suena. Carros en la calle, pitos, vendedores, animales.	0:03
	2	Recibe una llamada	Plano detalle. Picado.			Suena el teléfono de la llamada. Sonido ambiente	0:01
	3	Contesta, aunque parece no importarle	Plano medio. Lateral, contrapicado.		Un poco de cosas pa hacer y dizque no salga	Sonido ambiente	0:05
	4	Vemos la alarma y pasa el vendedor.	Plano detalle. Frontal, angulación normal.		Extra! Extra! Hoy 13 de octubre cogieron a Alias el Manco...	Alarma. Calle, carros, pitos, animales, ambulancia.	El diálogo se escucha en el fondo, bastante suave. 00:05
	5	Andrés ata sus cordones,	Plano detalle. Frontal, angulación normal.			Los cordones. Sonido ambiente. Zapateo.	Transición de plano desde un zoom out 00:02
	6	Agarra sus llaves y sale de casa.	Plano americano. Lateral, angulación normal. Travelling vertical			Las llaves. La puerta. Pasos. Sonido ambiente.	0:05
2	1	Andrés camina por el andén.	Plano entero. Diagonal atrás, angulación normal.			Sonido de calle. Pasos.	0:04
	2	llega a una esquina y se encuentra con su amigo.	Plano medio. Diagonal atrás, normal.		Qué dice men?	Sonido de calle, pasos.	0:06

	3	Continúan conversación y luego se despiden chocando los puños.	Plano medio. Lateral, normal.		Andrés: Bien pa y vos? Mario: Todo bien pa, aquí pillando locuras de la mañana. Por allá un mk se lo desayunaron (se ríe) siisas...	Sonido de calle, pasos.	0:10
	4	Secuencia de imágenes sobre la vida de Mario					Estas imágenes se buscará tomar fotografías de este personaje haciendo diversas cosas.
3	1	Andrés entra a casa con una bolsa de pan	Plano general. Frontal, normal.			Sonido de calle, pasos, puerta.	0:03
4	1	Mordisco al pan, sorbo café, deja plato nochero y se recuesta.	Plano medio. Diagonal, normal.			Cama, plato en nochero. Sonido ambiente.	0:08
	2	No puede dormir, mira a la nada, camina, lee libro y se duerme.	Plano medio largo. frontal, normal.			Pasos, cama, sonido ambiente.	0:15
5	1	Enciende la radio, se escuchan las noticias y se sienta en la cama, se desespera, saca audifonos y se acuesta.	Plano detalle y luego plano medio. Travelling dolly, con paneo.			Radio, pasos, sonido ambiente.	00:014:00
6	1	Se levanta, coge llaves y sale de casa.	Plano medio a general. Frontal. Cámara en seguimiento.			Pasos, llaves, puerta, Sonido ambiente transición calle.	Movimeinto de cámara dependiendo el espacio y su organización. 00:06
7	1	Andrés camina por la calle.	Plano general. Frontal, normal.			Sonido de calle, pasos.	0:03

	2	Andrés llega a un parque, se sienta y toma gaseosa.	Plano general. Diagonal atrás y queda general frontal. Cámara seguimiento.			Pasos, candela, sonido de beber, sonidos de calle.	Movimiento de cámara bastante simple, casi que solo reencuadre. 00:09
	3	Otro hombre se acerca y lo saluda.	Plano medio escorzo. Diagonal atrás, normal, fijo.		¿Qué dice pa? Raro verlo por estos lares...	Sonidos de calle.	0:08
	4	Conversación	Plano escorzo. Diagonal atrás, hacia Andrés.		Andrés: ¿Que si tengo que o qué? Hombre: ¿De la verde...	Sonidos de calle.	0:06
	5	Conversación.	Plano medio. Lateral, normal.		Jum, bareta? como voy a tener, si ni fumo. /Ayy mano...	Sonidos de calle.	0:15
	6	Andrés se aleja del hombre, mira teléfono y sale corriendo.	Plano general. Diagonal atrás y queda frontal medio. Cámara sigue hacia atrás.			Sonidos de calle. Pasos, reacciones.	Movimiento de cámara hacia atrás siguiéndolo. 00:09
	8	1	Mario corre y mira hacia todos lados	Plano medio. Diagonal, normal. Travelling seguimiento			Sonido de pasos, calle, respiración agitada.
2		Mario corre, mira hacia todos lados y está agitado.	Primer plano. Frontal, contrapicado. Dolly atrás.			Sonido de pasos, calle, respiración agitada.	Movimiento de cámara agitado. 00:03
3		Mario llega agitado, luego de mirar se ve a sí mismo e intenta acercarse.	Plano general. Diagonal, normal. Seguimiento.		Pa donde va pa? Ande suavesito. Andrés: Necesito hablar con Mario	Sonido ambiente	Seguimiento. 00:10
4		Conversación	Plano medio. Lateral, normal. Cámara fija.		Linea 3 y linea 4	Sonido ambiente	0:15

	5	Última línea y luego intenta acercarse para terminar siendo golpeado.	Plano general. Diagonal, normal. Seguimiento.		última línea	Sonido ambiente. Pasos, patadas, gritos, quejas.	0:15
9	1	Andrés golpeado en las escaleras, se sienta y recuesta nuevamente.	Primer plano. Frontal, normal. Travelling seguimiento rostro.			Sonido ambiente	Termina en mitad de cuerpo. 00:07
10	1	Andrés despierta y sigue confundido. Saca el teléfono y lo mira.	Plano medio. Frontal, normal. Fijo.			Sonido ambiente.	0:06
	2	Teléfono, hora y fecha. Señor vendiendo rifa	Plano detalle. Picado, atrás.			Sonido ambiente. Se oye señor de rifa diferente o una mujer.	0:02
	3	Andrés sigue viendo el teléfono y continúa confundido. Decide hacer una llamada.	Plano medio. Frontal, normal. Fijo.		Andrés: Andrés, yo, en fin, no salgas, quedate en la casa y no le abrás a nadie.	Sonido ambiente. La voz del otro Andrés con voz de teléfono.	0:12
	4	Contesta, aunque parece no importarle	Plano medio. Lateral, contrapicado.		Un poco de cosas pa hacer y dizque no salga	Sonido ambiente	0:05
	5	Se repite los planos desde el 4 hasta el 6 de la escena 1, no se necesitan grabar.					

Revista como material pedagógico para el desarrollo de contenidos:

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA DUMMIES



**CARRERA DE
COMUNICACIÓN**

Trabajo de grado:

Apropiación de técnicas audiovisuales con jóvenes de un sector popular en Cali para la realización de un producto audiovisual basado en sus vivencias sobre la violencia urbana

Esta revista recopila información básica acerca de producción audiovisual con la intención de fortalecer y profundizar conocimientos en el tema, además de facilitar una herramienta pedagógica para futuras actividades.

Director:

Estudiantes:

Marlon Fabián Ramos Peña
Lina Marcela Valenzuela Ipia

Pontificia Universidad Javeriana.
Santiago de Cali,
2021.

CONTENIDO

Tipos de planos según encuadre.	3	Resolución y proporción de aspecto.	8	Roles de trabajo.	11
Tipos de planos según angulación.	5	Balance de blancos.	9	Unidades técnicas y narrativas.	12
Tips básicos de composición.	6	Temperatura de color.	9	Puesta en escena.	13
Movimientos de cámara.	7	Sonido.	9		
Funciones y partes de la cámara.	7	Esquemas básicos de iluminación.	10		

TIPOS DE PLANOS SEGÚN SU ENCUADRE

Existen varios tipos de planos en el cine, cada uno de ellos responde a unos intereses estéticos o narrativos particulares que enriquecen la historia.

Gran plano general (Establishing Shot o GPG)

Aporta contexto geográfico al mostrar el paisaje donde se desarrolla la escena.



Forrest Gump (1994)

Plano general

Toma abierta, a diferencia del GPG, se logra diferenciar la figura humana, pero sigue predominando el escenario.



Avatar (2009)

Plano entero (Full Shot)

Muestra el cuerpo completo de la persona. Se enfoca en el lenguaje corporal del personaje.



John Wick 2 (2017)

Plano Americano o 3/4

Muestra al personaje de la cabeza hasta las rodillas. Era utilizado a menudo en películas westerns para que se viera con claridad el arma del personaje.



El hombre que mató a Liberty Valance (1962)

Plano medio

Va de la cabeza a la cintura. Suele usarse en entrevistas, y para mostrar las conversaciones entre los personajes. Es el primer plano que nos permite ver las emociones de estos.



Pulp Fiction (1994)

Primer plano (Close-Up Shot)

Va de los hombros a la cabeza. Sirve para mostrar las emociones del personaje en las escenas dramáticas.



El resplandor (1980)

Primerísimo Primer Plano (Extreme Close-Up Shot)

Se enfoca la cara del personaje, para captar con claridad su expresión y la emoción que interpreta.



Le Bon, la brute et le truand -(1966)



Psicosis (1960)

Plano Detalle (Detail Shot)

Se concentra en objetos o elementos específicos del escenario o incluso, particularidades del personaje para destacarlos por la importancia narrativa que tienen.

Plano Subjetivo (Point of View/POV)

Este plano permite a la audiencia ver a través de los ojos del personaje, lo que a su vez, permite entender mejor lo que este piensa o siente.



E.T., el extraterrestre(1982)



Breaking Bad (2008)

Plano Objetual

Pertenece a los tipos de planos según el punto de vista, por lo que se graba el plano dentro de un objeto.

TIPOS DE PLANOS SEGÚN SU ÁNGULO



Forrest Gump (1994)

Frontal:

Cámara a la altura de los ojos del personaje.

Holandés:

La cámara está inclinada unos 45°. Transmite al espectador aquella inestabilidad del personaje.



Mission impossible



Batman begins (2005)

Nadir:

Cámara 90° por debajo del sujeto. Se usa a nivel estético para brindar dramatismo.

Dorsal:

Muestra lo que ve el personaje, incluyendo, y mostrando al espectador información que no sabe.



Maligno (The Prodigy) (2019)



Los vengadores (2012)

Plano picado:

La cámara a una altura superior a los ojos. Transmite la inferioridad o fragilidad del personaje.

Cenital:

Se filma por encima de los personajes u objetos. Se encuadra con un ángulo de 90° perpendicular al suelo.



Like crazy (2011)



Bastardos sin gloria (2009)

Contrapicado:

La cámara a una altura ligeramente inferior a los ojos del sujeto. Engrandece al sujeto u objeto.

Escorzo:

Se enfoca la cara de un personaje y la espalda de quien escucha. Se usa para las conversaciones de los personajes.



Before sunrise (1995)



Vértigo (1958)

Perfil:

La cámara se ubica a un lado del personaje. No son tan habituales, y algunas veces se usan para transmitir desconfianza o secretismo.

Rasante:

También llamado gusano, la cámara se encuentra a ras del suelo.

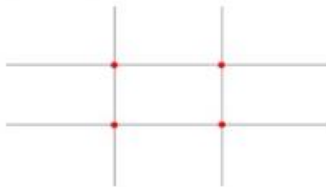


Psicosis (1960)

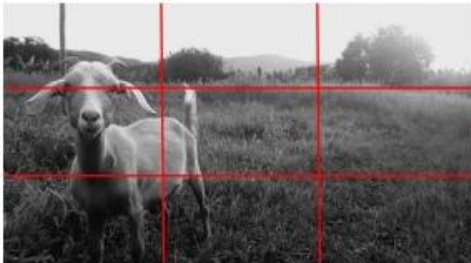
TIPS BÁSICOS DE COMPOSICIÓN

El cerebro puede tomar un objeto de la realidad y constituirlo como su propio centro de atención. Sin embargo, en el proceso fotográfico o de video, la cámara no es capaz de hacerlo sola, depende de nosotros componer la imagen de manera que nuestro centro de atención sea aquel punto deseado. Para esto, es preciso tener en cuenta:

Ley de los tercios



Los puntos corresponden a los focos de atención sobre los cuales, naturalmente, reposamos nuestra mirada.



Ley del horizonte



El horizonte no es solamente una línea “entre cielo y tierra”. Dicho término se refiere a cualquier línea que divida la imagen en dos o tres franjas, nos permita diferenciar estos sectores y se encuentre armonía en ellos.



Ley de la mirada



De manera natural, siempre buscamos observar hacia la dirección en que el personaje u objeto está mirando. Sin embargo, no es una regla. En caso de requerirlo y bajo una intención sólida, se puede anular dicho espacio.



MOVIMIENTOS DE CÁMARA

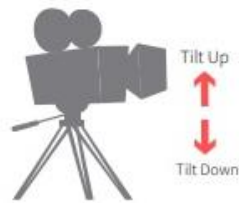
Cámara en punto fijo:

Paneo:



Giro horizontal sobre su propio eje.

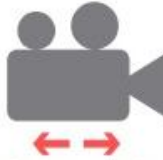
Tilt:



Movimiento vertical sobre su propio eje.

Travel (cámara en movimiento):

Travelling lateral:



Movimiento horizontal sobre una línea recta

Travelling vertical:



Movimiento vertical sobre una línea recta

Dolly:



Movimiento hacia adelante o hacia atrás del objeto.

Travelling circular:



Movimiento circular en seguimiento.

Travelling follow:

Seguimiento desde atrás hacia el objeto que avanza.

Travelling follow back:

Desplazamiento hacia atrás acompañando al objeto que avanza

Zoom (Movimiento óptico, no físico):



Zoom In: Acercamiento desde la lente.



Zoom Out: Alejamiento desde la lente.

FUNCIONES Y PARTES DE LA CÁMARA

Objetivo:

Conjunto de lentes que transportan la luz desde el exterior hasta la ventanilla de impresión donde se encuentra la película.

Cuerpo de la cámara:

En él se encuentran los dispositivos más importantes para la impresión de la película.

Obturador:

Dispositivo de la cámara que nos permite controlar el tiempo que va a estar expuesto el sensor a la acción de la luz. Su función es regular la luz que va a alcanzar el sensor.

Visor:

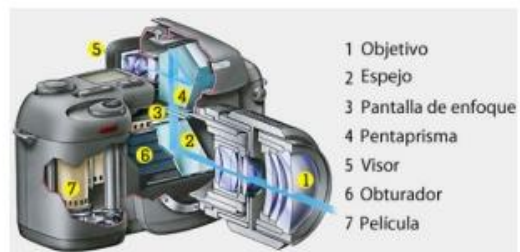
Es un componente óptico a través del cual el operador puede ver la imagen que forma el objetivo.

Sistema de alimentación:

Se encarga de proporcionar a la cámara la energía necesaria para accionar todos sus componentes.

Diafragma:

Permite controlar la cantidad de luz que entra o no al sensor. Su apertura es inversamente proporcional a la profundidad de campo: Cuanto más abierto esté menor profundidad y viceversa.



RESOLUCIÓN Y PROPORCIÓN DE ASPECTO

La relación de aspecto en el cine se refiere a la proporción que existe entre el ancho y el alto de una imagen.

La composición cambia radicalmente cuando se trabajan imágenes verticales u horizontales, de igual manera, cuando se componen imágenes rectangulares o cuadradas.

En el cine siempre se expresa la división del ancho entre el alto, y en decimal, por eso el 4:3 de la TV se llama 1.33:1 en el cine ya que, se divide 4 partes de ancho entre 3 de alto.

4:3 (1.33:1)

Fue la primera relación de aspecto usada en la televisión y el cine.



16:9 (1.78:1)

Es el estándar intermedio entre el 4:3 y Cinemascope



Básicamente, la relación de aspecto de un fotograma es 1,33 veces más ancha que alta.

Se usan dos números separados por dos puntos, para expresar la relación de aspecto, por ejemplo, 4:3, que comúnmente viene en casi todas las cámaras de video. En este caso, el primer número (4) se refiere al ancho de la imagen, y el segundo (3) se refiere a la altura.

Las unidades pueden ser píxeles, centímetros, pulgadas, etc.

1.85:1

Estándar en el cine desde los años 60.



2.39:1 (2.35:1 a 2.66:1)

Cinemascope (anamórfico):
Estándar usado en el cine desde los años 50.



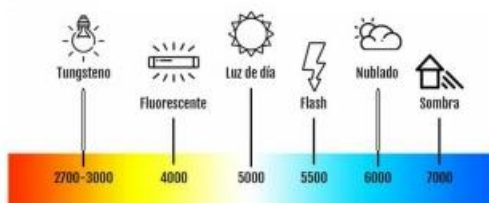
BALANCE DE BLANCOS

La imagen es afectada según el contexto y genera variaciones en los colores dependiendo de la iluminación y el tono de esta. Para evitarlo, debe indicarse el blanco y luego se desarrollará un proceso automático que agrega la temperatura faltante para equilibrar los colores. Sin embargo, algunas veces se usan "presets" que preestablecen condiciones para el balance y configuran la cámara según la temperatura de color.



TEMPERATURA DE COLOR

Bajo este término nos referimos a la sensación térmica que se refleja en la tonalidad que predomina sobre los colores de la imagen. Encontrando así los tonos azules que son llamados "fríos", y los tonos amarillos que son llamados "cálidos". Dicha temperatura se mide en grados Kelvin y su forma de distribución se mostrará en la siguiente figura.



Recordando la cercana relación entre Balance de blancos y temperatura de color, esta imagen indica las debidas temperaturas que cada preset aplica para equilibrar la imagen.

SONIDO

Tipos de micrófonos:

Según la dirección en que captan el sonido pueden ser:

Omnidireccionales: **Bidireccionales:**



Unidireccionales o cardiodes:



Cardiode Supercardiode Hipercardiode

Según su propósito pueden ser:

De caña (Shotgun): **De condensador:**



Micrófono de tubo largo, unidireccional. Precisión de sonido.



Alta precisión y sensibilidad, cardiodes. Usados en estudio.

De solapa (Lavalier):

Dinámicos:



Micrófono omnidireccional. Permiten ser bastante prácticos en entrevistas o registro de diálogo.



Micrófono unidireccional. Permiten ser bastante prácticos en entrevistas o presentaciones en vivo.

ESQUEMAS BÁSICOS DE ILUMINACIÓN

El triángulo de iluminación básico está formado por una luz principal, una luz de relleno y una luz de contra.

Luz principal o Key light:

El sol es la luz natural principal, en terminos de iluminación artificial, es la luz con mayor potencia. Al ser una luz dura, provoca sombras definidas en el rostro del personaje.

Suele colocarse a unos 45 grados con respecto a la cámara, y por encima de la altura de los ojos del sujeto.

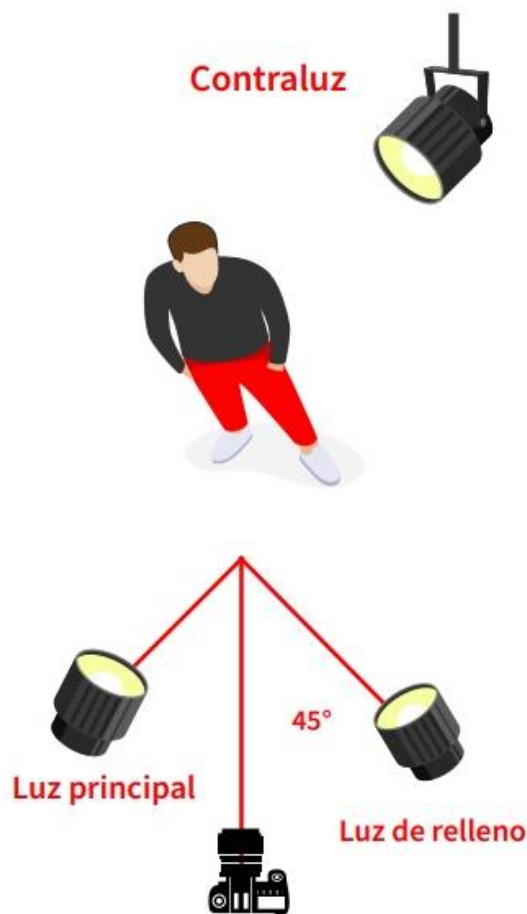
Luz de relleno o fill light:

Es una luz suave y difusa, de menor intensidad, complementaria a la luz principal, se usa para controlar el contraste y reducir la dureza de las sombras que provoca la luz principal.

Se ubica al otro lado de la cámara con respecto a la luz principal. También se puede rebotar la luz principal con una superficie blanca, y de así reducir el contraste en el rostro.

Luz de contra o backlight:

Es una luz dura que se ubica cuidadosamente detrás del sujeto para separarlo del fondo y darle volumen al rostro sin que ilumine partes del encuadre que no se necesitan. También se puede usar la luz natural, rebotandola con un reflector para iluminar el rostro del personaje cuando se encuentra en exteriores.



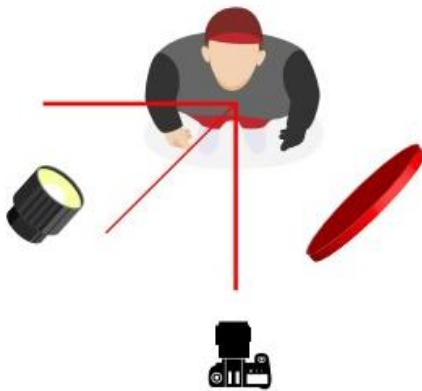
Luz de fondo o background light :

No forma parte del triángulo básico, ya que no ilumina a la persona. No obstante, es importante tenerla en cuenta, pues permite crear profundidad en las escenas y separar aún más al personaje del fondo.

Triángulo de Rembrandt:

Su nombre se debe a un famoso pintor holandés del siglo XVII, ya que era una característica de sus cuadros.

Se trata básicamente de un triángulo que queda iluminado en el rostro del personaje, debajo del ojo donde hay sombras, en el lado opuesto a la luz principal, portando naturalidad a la iluminación.



ROLES DE TRABAJO

Productor:

- Busca inversores para el proyecto
- Contrata el personal necesario para las grabaciones
- Vende la película a los distribuidores.

Productor ejecutivo:

Organiza el plan de trabajo, controlando el correcto desarrollo del plan de rodaje establecido, y decidiendo como se pueden afrontar los imprevistos.

Coordinación de producción:

Coordina cada etapa de producción, realización y posproducción del material grabado.

Director:

Supervisa todas los procesos que se llevan a cabo durante el rodaje, para asegurar un buen resultado en las grabaciones, entre sus funciones se encuentran: dirigir la filmación de una película, dar instrucciones a los actores, decidir la puesta de cámara, y supervisar el decorado y el vestuario.

Asistente de Dirección:

Realiza el cronograma diario de filmación para saber qué se va a filmar cada día y coordina las citas al personal técnico y artístico necesario para la filmación.

Director de Arte:

Es el responsable de todos los elementos que conforman el resultado visual de la película, como el vestuario y el maquillaje, también, garantiza que la localización real y el decorado tengan el aspecto que el director ha visualizado.

Director de Sonido:

Es responsable de la calidad técnica y artística del sonido.

Sonido Directo:

Es el encargado de manejar el equipo de grabación para capturar el sonido ambiente, diálogos y demás sonidos incidentales que aparecen.

Diseño Gráfico y Créditos:

Es el encargada de construir los títulos y créditos de la película.

Continuidad:

Vigila los detalles que pueden convertirse en saltos narrativos para arreglarlos a tiempo en el momento del rodaje.

Director de Fotografía:

Responsable de la calidad técnica y artística de la imagen de la película.

Editor:

Ensambla las diferentes tomas registradas en la película para formar la narración.

UNIDADES TECNICAS Y NARRATIVAS

FOTOGRAMA: Recordemos que el video está compuesto de múltiples fotografías que fluyen a determinada velocidad y crean la ilusión del movimiento. Cada fotografía individual es denominada un “fotograma”.

TOMA:

Una toma está formada por diferentes planos, al ser el plano la unidad de trabajo para un director de cine, durante el montaje final, el director determina cuáles utiliza o cuáles no.

PLANO:

Es la unidad mínima de un rodaje. Consiste en la grabación de una acción de un modo determinado: un encuadre, enfoque y posición concretos.

Puede durar minutos, cuando por ejemplo vemos un plano secuencia o un segundo cuando la cámara apenas nos deja visualizar la imagen.

ESCENA:

Es el fragmento de la narración que sucede en un mismo espacio y tiempo. Por ende, si se cambia de lugar, se cambia de escena y si cambia el tiempo, también cambia la escena. Está formada por diferentes planos, así que puede durar varios minutos.

SECUENCIA:

Son un conjunto de escenas que tienen un sentido completo. En ese sentido, una escena esta conformada por varios planos forman y que esta finaliza cuando se cambia de tiempo y espacio, así una secuencia esta conformada por varias escenas.

PLANO SECUENCIA: Escena o secuencia rodada en un solo plano, sin cortes. Es importante usarlo para transmitir la sensación de “tiempo real”, sin distorsiones o dilataciones temporales.

ACTO:

Es la división máxima de toda película. En ese sentido, los Actos contienen secuencias que, a su vez, contienen escenas.

La división clásica de una narración es en tres ACTOS.**I ACTO:**

explica quién es el personaje, lo que quiere conseguir y cómo planea conseguirlo.

II ACTO:

Explica lo difícil que va a ser para el personaje conseguir lo que desea.

III ACTO:

Explica si lo consigue o no y las consecuencias que se derivan de ello.

LA PUESTA EN ESCENA

Se hace referencia a los elementos audiovisuales necesarios para la realización de una escena o plano. La puesta es escena se conforma de cuatro grandes grupos de elementos que deben conjugarse en perfecta armonía durante el rodaje:

Decorados y escenario:

La utilería dentro del plano debe estar pensada y planeada de acuerdo a las intenciones narrativas y el estilo cinematográfico que se adopte. Los escenarios y objetos que rodean al personaje no pueden surgir como eventos al azar, por el contrario, deben escogerse de acuerdo a la historia, las características de los personajes y asuntos técnicos relacionados al color, iluminación, sombras, etc.



- La Montaña Sagrada (1973)

En esta película cada escenario y elemento que lo compone está puesto de manera pensada, con un significado y sentido establecido.

Vestuario y maquillaje :

La existencia de esta categoría no implica necesariamente que siempre se deba contar con un vestuario y maquillaje arduamente elaborado y llamativo, tampoco se reduce a quitarle su importancia. Por el contrario, cada personaje debe usar o lucir prendas de acuerdo a lo que representa al interior de la historia y la personalidad que adopta.



- Los Locos Addams (1991)

En este caso, el vestuario aporta un significado importante para cada personaje.

Dirección de fotografía:

Generalmente se refiere a aspectos técnicos que afectan directamente la imagen y la intención narrativa que ella posee. Dentro de estos elementos encontramos la composición, el encuadre, la temperatura del color, iluminación, colores, ópticas y lentes, etc. Podría señalarse como uno de los aspectos más importantes de la puesta en escena. Sin embargo, todos deben complementarse unos a otros y jugar en armonía para conseguir lo deseado.



- Expiación, deseo y pecado (2007)

Juega con la profundidad de campo e iluminación, aprovecha el juego de luces y sombras dados por el contraluz. Además, resalta la intención artística del tono frío en la temperatura del color.



- Ciudadano Kane (1941)

Sonido:

Este elemento tiene una variación importante en cuanto a su organización necesaria para el rodaje, puesto que no en todas las ocasiones es necesario grabar sonido durante la misma escena, exceptuando diálogos y algunos efectos sonoros. Otros pueden ser grabados aparte, pueden ser creados por folley o descargados de internet, al final se hará una sola mezcla sonora que incluirá sonido ambiente, diálogos, efectos de sonido, musicalización, etc.



Esta revista es producto de una investigación en diversas fuentes, contemplando contenidos aprendidos en clases, cursos anteriores, lecturas teóricas, etc. Igualmente, para acceder a mayor información técnica, visitar la siguiente lista de reproducción que contiene prácticos videos educativos sobre el tema.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLkERNnCTRO0z9B6d-HGsmQCTN8qJ3sY-t>

Desglose de producción:

Esc .U/L	Locación Set	Actores	Extras	Amb.	Vestuario-utilería	Utilería	Observaciones técnicas
1	Cuarto	Sebastián	No	Int	Pantaloneta Esqueleto Jean, camiseta, tenis	Cama Nochero Teléfono Alarma/despertador Monedas Llaves Papel Radio	
2	Calle, esquina.	Sebastián Naby	No	Ext	Sebastián: Jean, camiseta, tenis Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	No	
3	Calle Fachada.	Naby	No	Ext	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	Bolsa de pan	
4	Casa	Naby	No	Int	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	Pan Café Plato Nochero Cama Libro Radio	
5	Casa	Naby	No	Int	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	Libro Radio Audífonos Cama Nochero con anterior	

6	Casa	Naby	No	Int	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	Llaves Puerta	
7	Calle Parque	Naby	Hombre 1	Ext	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis. Hombre 1: Pantalóneta, camiseta grande estampado, tenis deportivos.	Gaseosa Celular	
8	Calle Terraza	Sebastián Naby Cristian	2	Ext	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis. Hombre 2: Jean claro, camiseta roja, tenis negros. Sebastián: Jean, camiseta, tenis		
9	Calle Escaleras	Naby	No	Ext	Naby: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	No	
10	Calle Escaleras	Naby	No	Ext	Naby 2: Sudadera, camiseta, gorra, tenis.	Teléfono	

Registro fotográfico de la experiencia:



