BIBLIOTECA
Caracas
TESIS
COS 2002
B37

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE GRADO

Realización de un documental de autor a partir de un estudio del género

Tesistas:
Nicolás Barreto Rangel
María Raquel Rojo Carrillo

Tutora: Teresa Casique

Caracas, 06 de septiembre de 2002

ÍNDICE GENERAL

I. ÍNDICE GENERAL....4

II. INTRODUCCIÓN....8

III. JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO....11

IV. OBJETIVOS....14

V. PROBLEMA....15

VI. MARCO TEÓRICO....16

1. ARCANO....19

2. EL DOCUMENTAL DE AUTOR....27

2.1-Antecedentes de un género artístico....27

2.2 -Hacia una definición del género documental de autor....31

2.3 -Robert Flaherty. El padre del documental....40

2.4 -Dziga Vertov. El montaje como herramienta creadora....45

2.5 -Viking Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Dudley Murphy, Jean Painlevé, Walter Ruttman, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo, Boris Kauffman. Documentalistas y ciudades....52

2.6 -Joris Ivens. La cámara como un arma.....55

2.7 -John Grierson y la escuela documentalista británica. El documental cívico.....60

2.8 -Leni Riefenstahl. La belleza como fin.....66

2.9 -Pare Lorentz, Ralph Steiner, Willard Van Dike Y La Liga De Trabajadores Cinematográficos Y Fotográficos De Nueva York.....70

2.10 -Japón y La Liga Cinematográfica Proletaria Prokino: Akira Iwasaki y Fumio Kamei.....73

2.11 - Testimonios de La Segunda Guerra Mundial.....74

2.11.1 -Fritz Hippler. Alemania ataca.....74

2.11.2 -Humphrey Jennings. La defensa inglesa.....75

2.11.3 -Gregoriev, Karmen, Varlamov, Kopalin, Dovzhenco, Yutkevitch y Slutsky. La Unión Soviética abre fuego.....76

2.11.4 -Frank Capra.....77

2.12 –Después de la guerra.....78

2.12.1 Arne Sucksdorff. Neutralidad y naturaleza.....78

2.12.2 -Los Thorndike. Crímenes de guerra.....80

2.13 -Chris Marker. Gramática para cine.....81

2.14 -La Crónica Histórica como documental. Crecen los recursos.....85

2.15 Cine Libre (Free Cinema) y Cine Verdad (Cinema Verité).....88

2.16 Wim Wenders. Un autor de tonos íntimos.....93

2.17 Latinoamérica y el Cine Imperfecto.....96

3. DOCUMENTAL DE AUTOR EN VENEZUELA.....103

3.1 Un género que nos ha retratado.....103

3.2 A través de la historia, autores y aportes.....125

3.2.1 Antecedentes de un testimonio cinematográfico....125
3.2.2 Margot Benacerraf: aparición del género de documental de autor en Venezuela....131
3.2.3 Década de 1960....133
3.2.4 Década de 1970....146
3.2.5 Década de 1980....155
3.2.6 De 1990 hasta hoy....167

4. PROCESO DE PRODUCCIÓN....181
4.1 Preproducción....181
4.2 Producción....187
4.3 Postproducción....188

VII. MARCO METODOLÓGICO....190

1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN....190

2. METODOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN:. LIBRO DE PRODUCCIÓN....191

2.1 Presupuesto....193
2.2 Plan de producción....194
2.2.1 Cronograma....194
2.2.2 Plan de grabaciones....199
2.2.3 Grabaciones....203
2.2.4 Dirección de arte....205
2.2.5 Iluminación....206
2.2.6 Sonido....207
2.2.7 Sinopsis....207

2.2.8 Tratamiento de la sinopsis.....207

2.3 Guión.....215

2.4 Edición.....252

VIII. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....291

IX. FUENTES CONSULTADAS.....293

INTRODUCCIÓN

Muchas veces narrar una historia real no es fácil. Hacer que los demás entiendan lo que contamos y que crean en ello es difícil, y aún más si narramos sin que nos vean las caras, como ocurre cuando contamos algo ocultándonos tras una cámara. Por este motivo decidimos investigar sobre cómo hicieron otros autores de documentales para narrar sus realidades.

En ese sentido, escogemos el documental audiovisual como objeto de estudio, enfocándolo como un género cinematográfico de autor porque busca un estilo y un discurso en el cual se puede ver la realidad de su realizador, lo que marca una diferencia con el género del reportaje, en el que se busca presentar una situación verdadera sin que se note la intervención de quien produjo el video o película, es decir, dejando que la verdad hable por sí misma.

En la investigación sobre el género documental encontramos, además de distintas herramientas para que nuestras historias fuesen creíbles, que es necesario que el autor sea sincero al contar. Y cuando ocurre esto queda su huella en la obra, y quien la observa conoce una realidad adicional: no sólo la que quiso comunicar el autor, sino además la realidad personal de éste: su punto de vista. Dicho punto de vista hace que el narrador de la historia esté presente, dé la cara de alguna manera, y por ende, la verdad que cuenta será respaldada por ese ser humano que se dibuja cuando comunica su relato.

Para ser más claros, este trabajo tiene como objetivo hacer un estudio profundo sobre el género documental desde sus inicios hasta nuestros días, que nos permita realizar luego una obra inscrita dentro de este género. Queremos conocer los antecedentes y principales características del género de manera que podamos definirlo, diferenciarlo de otros géneros, y proponer nuestro trabajo con las herramientas que obtuvimos del estudio.

Haremos un recorrido por la historia del documental desde un enfoque en el cual proponemos a los autores como protagonistas del nacimiento, consolidación y evolución del género. Este recorrido comprende dos grandes partes, una relacionada con la historia del documental a nivel mundial, y otra que estudia la presencia de este género en Venezuela.

Si bien luego se abordan aspectos técnicos como la preproducción, producción y postproducción, no son éstos nuestro centro de investigación, ya que la técnica, desde nuestro enfoque, es apenas una de las herramientas para poder narrar la historia con un lenguaje audiovisual, y no la principal finalidad del realizador. Consideramos que el principal objetivo de un autor de cine documental es definir qué quiere decir, conocer esa realidad, y transmitirla con un lenguaje y estilo específicos.

Una vez sentadas las bases que nos dieran cierta propiedad y dominio del género, procedemos a realizar una muestra del mismo. Para ello, escogimos al grupo de música venezolana Arcano como fenómeno de la realidad a investigar y mostrar. Basamos esta producción en el encuentro, en permitir que el contacto con la agrupación diera las directrices que luego estructurarían al documental. De esta forma buscamos cuáles eran las características que definían al grupo Arcano, tomando en cuenta los puntos en los que coincidían cada uno de sus miembros, más allá de la trayectoria y de su producción musical individual.

Durante la realización desarrollamos una forma propia de trabajo o técnica que nos permitiera conseguir nuestro objetivo, basándonos, por supuesto, en varias propuestas de otros autores o escuelas documentalistas que se han destacado en la historia.

En resumen, esta tesis de grado consta de dos partes que se complementan. La primera es una amplia investigación sobre el género documental en Venezuela y el mundo, que incluye nuestras conclusiones sobre dicho estudio; y la segunda parte es la

realización de un documental que responde a las características del género que identificamos luego de realizar la investigación.

Nuevamente reiteramos que la investigación sobre el género fue el primer paso para llevar a cabo la producción del documental. Creemos que sin ella el resto del proceso de creación del video se hubiese hecho mucho más difícil porque no tendríamos los criterios ni la conciencia sobre el género, conciencia que obtuvimos del detallado estudio.

Con esto no estamos afirmando nada nuevo. Simplemente queremos decir que al igual que en otras áreas profesionales y que en las otras disciplinas de la Comunicación Social, se debe investigar antes de proponer un trabajo práctico, porque para eso es la teoría: para comprender mejor, y para estar conscientes del objeto de estudio, la práctica que realizaremos y la técnica que emplearemos como herramienta para ello.

JUSTIFICACIÓN

El aporte comunicacional de este trabajo es el registro y la presentación de nuestro testimonio como realizadores de un documental sobre el grupo musical Arcano. Se puede decir que dicho aporte consta de dos vertientes principales: en primer lugar, una investigación sobre el género documental de autor; y en segundo, la producción audiovisual.

Ambos aportes son el resultado de un mismo objetivo, ya que consideramos que para poder contar una historia a través de un género audiovisual, es necesario investigar sobre él y conocerlo para obtener herramientas que permitan abordar la realidad que se quiere mostrar.

Estas herramientas sólo se pueden obtener realizando una profunda investigación sobre aquello que se quiere mostrar, así como sobre el género que se decidió utilizar para transmitir el mensaje. Más aún si se trata de una disciplina artística y comunicacional, como lo es expresarse por un medio audiovisual. En la historia de la humanidad se puede ver que los artistas, humanistas y científicos más reconocidos de todas las disciplinas, no habrían propuesto nada nuevo si no hubiesen estudiado lo que ya otros hombres habían trazado en su vida. Siempre, algo heredaron de otros, aunque en algunos casos fuese sólo un esquema que romper.

Cabe destacar que la investigación realizada se centró en los aspectos teóricos del género documental. Para ello estudiamos a los autores más destacados del mismo tomando en cuenta su estilo de presentar la realidad a través de la pantalla así como, los postulados o ensayos sobre el tema que dejaron escritos.

Partiendo de esta investigación consideramos que los aspectos técnicos (iluminación, fotografía, sonido, etcétera) son herramientas que utiliza un realizador para respaldar su discurso y en función de él, utilizarlas. Por ello, el trabajo documental que

realizamos posee una estética que responde al discurso que como autores queremos desarrollar para mostrar al grupo Arcano.

Elegimos la agrupación musical Arcano porque la conocemos y hemos investigado sobre ella. Consideramos que un autor de un documental debe conocer la realidad que intenta mostrar a través del lenguaje audiovisual, realidad a la que se acercará aún más durante el proceso de realización del documental. Este grupo musical es uno de los pocos dedicados a la música venezolana a nivel profesional que no se limita a hacer e interpretar versiones, sino que además, deja un legado con las composiciones que realizan tomando elementos de ritmos, melodías y armonías tradicionales, y los enriquecen con nuevos aportes. Con esto se diferencian de los demás ensambles de música venezolana existentes en el país.

Empleamos el género documental de autor porque permite un acercamiento más profundo a lo que es el grupo Arcano. A través de este género se puede relatar una historia de la vida real y esto es lo que se pretende. No buscamos explicar, mostrar un documento periodístico, sino más bien un documento audiovisual de carácter artístico que pretende comunicar algo. Intentamos comunicar una historia. Así, este género nos permitirá registrar, de una manera amena, la trayectoria del grupo musical Arcano, que se ha dedicado interpretar y enriquecer la cultura venezolana de una forma artística.

Arcano es una agrupación musical basada en la creación colectiva, donde un autor, miembro del grupo, aporta una idea y los demás la desarrollan aportándole sus conocimientos y creatividad. Esta característica obliga a indagar en ellos de una manera abierta que permita acercarnos a la creación musical de Arcano, más que a su trayectoria o a elementos más cercanos al género del reportaje.

Una agrupación que tiene por objetivo llevar la música tradicional venezolana a su más alto nivel, en la cual cada miembro que la integra da lo mejor de sí y confía en que los demás así lo harán, que coloca a un lado las diferencias en pro de una búsqueda

común; es un ejemplo de valores para los momentos que atraviesa el país: un grupo que no se detiene y que se mira a sí mismo constantemente como forma de aportar al desarrollo en lo que le corresponde, en lo que están muy bien preparados.

En esa postura nos ubicamos como autores de un documental, en el que intentamos, además de presentar una agrupación de música venezolana con excelentes músicos que realizan un trabajo impecable digno de admiración, hacer entender al espectador que la búsqueda de la excelencia está más allá de creer que se tiene la verdad o la razón, está en la comunión entre varios, en el respeto al aporte del otro, en el saber que se va por un camino que está lleno de exigencias a las cuales hay que tomar en cuenta aún cuando no están todas previstas, que la excelencia no es un lugar concreto sino una constante búsqueda.

Presentar este punto de vista busca decir que creer en una sola salida, en una sola manera de hacer y cambiar las cosas -de una u otra forma, o lado, o postura- no hace más que detener las posibilidades de crecimiento. Ese crecimiento, creemos, se consigue cuando teniendo una postura o forma (que todos, inevitablemente, la tenemos) somos capaces de escuchar, entender y, lo esencial: enriquecerse de otras.

Se trata entonces de descubrir una vida propia, la de Arcano. Se trata entonces de encontrarse con cada uno de sus miembros y con la unidad que conforma la agrupación más allá de la suma de sus partes. Y cuando hablamos de encuentro, nos referimos al intercambio de autores: por una parte, los músicos, y por otra, nosotros como autores de un documental.

OBJETIVOS

Objetivo general

Realizar un documental de autor en formato de video, sobre la base de una investigación sobre la trayectoria del género a lo largo de la historia.

Se eligió al grupo musical Arcano como tema a registrar y relatar a través de este documental, en el cual se podrán conocer a las personas que integran a la agrupaciòn y a la música que componen e interpretan.

Objetivos específicos

1. Estudiar la historia del documental de autor en Venezuela y el mundo.

2. Presentar un acercamiento a los más variados estilos que han dominado en la historia del documental de autor.

3. Reconocer las etapas del proceso de producción de un documental, a saber, Preproducción (sinopsis, guión -técnico y literario-, desglose de guión, plan de iluminación, plan de sonido, presupuesto, elaboración de un cronograma, entre otras actividades), Producción (grabaciones, composición de la banda sonora, realización de imágenes de apoyo como animaciones, etcétera), Postproducción (edición).

4. Realizar un proyecto de producción que permita llegar a efectuar adecuadamente el documental en formato video.

5. Estudiar y analizar la trayectoria del grupo Arcano a través de fuentes bibliográficas, hemerográficas, audiovisuales y entrevistas realizadas a sus integrantes y a personas que conocen al grupo musical.

PROBLEMA

A partir de una investigación sobre la trayectoria del género documental de autor a través de la historia se pretende realizar una producción audiovisual de este género, en formato de video.

Se eligió al grupo musical Arcano como tema a registrar y relatar a través del documental, en el cual se podrán conocer a las personas que integran a la agrupación y a la música que componen e interpretan. No se trata de hacer un estudio detallado sobre el grupo musical sino de investigar sobre el género documental para obtener las herramientas necesarias para comunicar una realidad a través de un medio audiovisual. En este caso queremos responder, con el documental, a la siguiente pregunta: ¿cuáles son los valores que hacen que Arcano sea un grupo de música innovador y excelente? Se quiere mostrar a Arcano como un proyecto exitoso no sólo por los buenos resultados musicales, sino por la sana convivencia y comunión (lo cual no quiere decir sumisión o adoctrinamiento) que surge en el proceso a través del cual hacen su labor y buscan un objetivo.

¿Ha evolucionado la música venezolana? ¿El venezolano debe conocer que su música tiene representantes con un nivel excepcional aquí y en cualquier escenario del mundo? ¿Es Arcano, junto a otros grupos y personas, un ejemplo del desarrollo musical tradicional en Venezuela? Nuestras respuestas son afirmativas, y por ello hacemos un documental que evidencie que ese desarrollo musical proviene, además de la formación profesional y artística, de la presencia de valores humanos, como la convivencia, el respeto al otro (ideológico, profesional, personal, etc.), la responsabilidad, el trabajo, la fraternidad, la admiración, el sano disfrute, entre otros.

MARCO TEÓRICO

Todo país tiene su cultura. El arte es, sin duda alguna, una de las manifestaciones más interesantes de la misma. En Venezuela ocurre que a veces no se le da al arte el lugar que se merece. Tanto la situación socioeconómica, cuya crisis se acentúa cada vez más, como el bajo nivel y calidad de la educación de la mayoría de la población del país, han contribuido a la ignorancia del arte universal y sobre todo del venezolano.

La aparición y desarrollo de los medios masivos de comunicación social y de las nuevas tecnologías de la información, entre las que se destaca la digitalización, constituye otro factor que en muchos casos ha desvirtuado la apreciación y valoración del arte, y por ende, ha hecho temblar las bases de la cultura de muchas sociedades, acaparando la atención de los seres humanos, y ejerciendo una influencia irrevocable en todas las sociedades, así como en sus respectivas culturas. Este fenómeno que ha sumergido al mundo en una era revolucionaria de cambios paradigmáticos, ha sido, en algunos casos, mal encaminado o desaprovechado, originando fenómenos como la mencionada subvalorización del arte.

El gusto por el arte no ha desaparecido en el país. Eso es imposible en cualquier sociedad. Pero la existencia del arte queda difuminada por la sobrepoblación, el tráfico de las ciudades, las dificultades para subsistir en zonas rurales, la inseguridad, el desempleo, el bombardeo informativo y publicitario de los medios de comunicación masiva, entre otros factores.

El disfrute del arte y el estudio de la propia cultura pasa a ocupar uno de los últimos lugares dentro de la escala de prioridades del venezolano, a pesar de que estas actividades doten a los humanos de una información muy valiosa que puede sugerir soluciones, un sentido crítico y menos conformista respecto a la vida y a la sociedad. Esto ocurre porque, a través del arte, el individuo conoce su cultura más profundamente y aprende a amarla.

Sin embargo, las nuevas tecnologías se pueden emplear como medios de difusión de las manifestaciones artísticas tradicionales. Ya existen espacios tanto en la red como en la televisión y la radio, dedicados sobre todo a la música, la danza, el cine, la pintura, el teatro. Estos espacios no son muy comunes en Venezuela pero sí están surgiendo.

El cine también puede servir como medio para transmitir manifestaciones artísticas, sobre todo si se muestran a través del cine documental, género que siempre ha indagado esas expresiones artísticas de Venezuela (literatura, música, pintura, teatro, artesanía, etc.).

Una de las artes más sobresaliente en el país por su estabilidad, variedad y riqueza, es la música. La población venezolana cuenta con un gran porcentaje de músicos, de estudiantes de música, así como de aficionados, de los cuales algunos han sido reconocidos internacionalmente. Además, en Venezuela existe el sistema de orquestas más desarrollado de Latinoamérica. De allí el dicho "en Venezuela los músicos como en Colombia los escritores".

A pesar de este panorama prometedor que presenta la actividad musical en Venezuela, la misma no está exenta del problema de autoestima del venezolano: la sociedad de este país suele menospreciar la música tradicional, así como las composiciones realizadas por nuestros músicos venezolanos. Esto se refleja en que ni siquiera la mitad de las obras que interpretan las orquestas del país son venezolanas, en que instrumentos como el cuatro y las maracas llegan a ser percibidos como instrumentos de segunda categoría, y en que la música tradicional prácticamente no existe en la mayoría de los repertorios.

Sin embargo, existen ciertos grupos de músicos venezolanos profesionales, generalmente muy destacados en su área (ya sea interpretación, composición o dirección), que se han abocado a la tarea de rescatar los valores que tiene la música

tradicional de Venezuela y así, otorgarle el lugar que se merece, a través de acciones concretas y palpables y no con puras palabras. Ya es tiempo de conocer, reconocer y solidarizarse con nuestros músicos. Deseamos hacerle un homenaje a los músicos que se han dedicado a rescatar la cultura venezolana.

La presente investigación sirve como Marco Teórico para la realización de un documental en formato de video sobre uno de estos grupos: Arcano. Grupo que se destaca por la creación de un nuevo estilo de música venezolana, que cuenta con una visión innovadora y más urbana de la música tradicional. Con una instrumentación distinta a la tradicional, logra este estilo a través de sus destrezas musicales tanto en la disciplina de la interpretación como en la de la composición.

Consideramos al género documental como el medio más adecuado para presentar un fenómeno de la realidad, en este caso, de carácter artístico. Por otra parte, pretendemos mostrar nuestra investigación como una historia, no como una investigación científica y el documental es un buen medio para lograrlo.

Esta investigación está dividida en cuatro grandes capítulos. En primer lugar, presentaremos al grupo musical Arcano y la labor que realiza. En segundo lugar, se dedica un capítulo a definir el documental que hemos denominado "de autor" y a hacer un recorrido por los principales artistas, escuelas y estilos que han realizado obras inscritas dentro de este género para así tener un basamento profundo, así como una preparación y conocimiento significativo y no superficial para la elaboración de nuestro trabajo. El tercer capítulo corresponde a un estudio sobre el documental en Venezuela. Finalmente, exponemos los principales procedimientos necesarios para realizar una producción audiovisual haciendo énfasis en lo que es la producción de un documental de autor utilizando nuestra realización como ejemplo.

I. ARCANO

"¡Fascinante! ¡Electrificante!
Esta música hechiza al oyente a través de los oídos,
roba el aliento y lo transporta a un mundo exótico
Arcano no son sólo músicos consumados, sino magos también."
Fergus W. William (Cornista de la Filarmónica de Berlín)

"Ustedes han tocado una maravilla,
la energía, el ritmo y su perfección técnica son impecables.
Muchas gracias por dejarnos con ecos de la música fantástica venezolana."
Andreas Wittmann (oboista de la Filarmónica de Berlín)

"Mi primera experiencia con la música popular venezolana. ¡Absolutamente fascinante!"
Malael Masel (Flautista de la Filarmónica de Berlín)

Arcano es una agrupación dedicada a la creación y divulgación de la música venezolana contemporánea. Cuenta con una original estructura que reúne en un mismo grupo de cámara al violín, oboe y contrabajo, con la guitarra y el cuatro. En algunos temas se incluyen las maracas y se prescinde de alguno de los instrumentos anteriores.

El grupo Arcano no sólo divulga versiones de joropos, valses, pasajes y golpes; sino que además, toma los diferentes elementos de estas manifestaciones musicales como punto de partida para realizar composiciones innovadoras que, a pesar de sus propuestas, no dejan de llevar un toque importante de la tradición musical venezolana. Estas composiciones también están inspirados en la ciudad donde viven sus integrantes: Caracas, cuyo ritmo y ajetreo muchas veces sepultan a lo tradicional. Es decir, se trata de temas que se inspiran en lo tradicional y en lo urbano. La música de Arcano, compuesta por sus propios integrantes, tiene un estilo nuevo que combina los géneros y formas del folklore con recursos y destrezas provenientes de su formación académica y orquestal.

Profesionales de la música que han sido resultado de varios años de estudio y de una educación, que fue impulsada por el Movimiento Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, los integrantes de Arcano han planteado como propósito fundamental de la agrupación desarrollar la música venezolana desde sus propias creaciones, a través de nuevas formas musicales que contribuyan a enriquecer la maravillosa variedad de géneros que nuestra nación posee.

Arcano lanza este 30 de junio su primera producción discográfica totalmente independiente que ha logrado con sus propios recursos, con la representación de Adela Barreto, quien además participa como clavecinista invitada en este disco.

El trabajo que se aprecia en esta grabación ha originado un sin fin de elogios como lo es la carta enviada por el maestro José Antonio Abreu, que a continuación transcribimos:

"Honorables Maestros
Integrantes del Grupo ARCANO
Presente

Queridos amigos

Con suma complacencia he recibido la excelente grabación, en Compact Disk, contentivo de un Repertorio tan novedoso como ejemplarmente interpretado, pleno de creatividad y virtuosismo.

Al agradecer a Ustedes profundamente este hermoso regalo, hago propicia la ocasión para reiterarles las seguridades de mi más alta consideración, entrañable afecto y ferviente admiración por la admirable labor que adelantan para orgullo de Venezuela.

Atentamente,

José Antonio Abreu

Director Fundador del Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela"

Los integrantes de Arcano son:

Andrés Eloy Medina: oboe principal de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar desde 1981. Se ha desempeñado como profesor de oboe y director de los instrumentos de madera de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Centro y Sur América, así como, del Conservatorio Simón Bolívar y las Orquestas Nacionales Juveniles e Infantiles de Venezuela.

Formó parte del Ensamble de Paul Desenne y del grupo ONKORA (dedicado a la música venezolana). Ha tocado como invitado en Aquiles Báez y su Grupo, Omar Acosta y su Ensamble, y con el "Grupo Crucigrama. Ha actuado como solista con numerosas orquestas del país, tanto en escenarios venezolanos como en el exterior. Actualmente realiza una maestría en Oboe en la Universidad Simón Bolívar.

Andrés Eloy Medina comienza sus estudios de oboe con el Maestro Lido Guarnieri. Luego realizó talleres con el Maestro Pierre Pierlot en la Academie Internacionale d'Ete. Además cursó estudios de composición con el Profesor Blas Oterhortúa, y recibió clases magistrales de Música de Cámara con la Profesora Raquel Adonaylo.

Como primer oboe de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, ha realizado giras internacionales en las que visita a Puerto Rico, Colombia, Ecuador, Brasil, Festival de Montpellier, Tanglewood (EEUU), Holanda, Inglaterra, Francia y Japón.

En el año 1984 recibió el premio del Festival Jóvenes Solistas y desde entonces ha desarrollado una sólida carrera como solista interpretando conciertos de Wolfgang Amadeus Mozart, Haydn, Strauss y Hummel, bajo la tutela de importantes directores a nivel mundial, como lo son: Melhi Metha, Akira Endo, Eduardo Mata, José Antonio Abreu y Yoshikazu Fukumura, entre otros.

Medina es actualmente miembro del Octeto de Vientos Simón Bolívar, y protagonista de un proyecto pedagógico y de conciertos a lo largo del territorio nacional. Es licenciado en Ejecución Instrumental en el Instituto Universitario de Estudios Musicales IUDEM.

Andrés Eloy Medina ha sido uno de los pioneros en la inclusión del oboe en la música venezolana, posee un sonido y una técnica de interpretación que lo ha hecho merecedor de elogios y reconocimientos a nivel nacional e internacional.

Pedro Colombet: guitarrista, cantante y compositor. Además es Licenciado en Educación egresado de la Universidad Católica Andrés Bello. Perteneció al grupo ONKORA durante nueve años. Forma parte del dúo Flauta y Guitarra con el músico José Antonio Naranjo. Ha compuesto la música original para ocho producciones teatrales obteniendo el Premio Nacional Aquiles Nazoa de teatro infantil por la banda sonora de *Ergasol y el Dragón* de José Rafael Briceño.

Estudió teoría y solfeo en la Escuela de Música Prudencio Esaa de Caracas, y recibió clases particulares de guitarra clásica, armonía y contrapunto con el profesor Leopoldo Igarza. Luego, con el profesor Miguel Delgado Estévez, estudió guitarra popular y armonía popular; y con los profesores Williams y Omaira Naranjo, cursó música de cámara.

Su trayectoria en la música venezolana sobrepasa los 16 años y sus composiciones tradicionales lo han acompañado en países como Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Chile, Guatemala y Perú.

Pedro Colombet ha trabajado con artistas como los que integran el grupo El Cuarteto, con María Teresa Chacín, Serenata Guayanesa, Chic Corea, Gary Bourton, Paquito de Rivera, y con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Igualmente ha

participado como solista en el Festival de Guitarra de Industrias Mavesa en el año 1994, en el que estrenó ocho obras para guitarra de su propia autoría

Actualmente es profesor de la cátedra de guitarra popular en el Conservatorio de Música Simón Bolivar, así como, orquestador de la Orquesta Sinfónica Venezolana Rafael Suárez, perteneciente al mismo conservatorio.

Eddy Marcano: violinista que comenzó sus estudios musicales a muy temprana edad en el Conservatorio Claudio Fermín de la ciudad de la Asunción en el Estado Nueva Esparta. Continuó con su formación académica musical (teoría y solfeo, armonía, contrapunto, composición, música de cámara, violín) en el Conservatorio de Música Simón Bolívar de Caracas. Ha realizado cursos de perfeccionamiento de la interpretación del violín con los maestros Ronny Rogoff y Margaret Pardee, en clases magistrales impartidas en Caracas.

Bajo los auspicios de la Fundación Alegría Beracasa, ha participado en cursos de violín con la profesora Virginia de Camacho en la Universidad de Indiana Bloomingtong USA. Allí también ha recibido clases de Mauricio Fuk.

Eddy Marcano ha participado en diversos festivales de música nacionales e internacionales: el Festival Tunja en Colombia, el Festival de Música de Cámara en Colonia, Alemania, entre otros. Fue invitado especial de la Expo Sevilla 92. Formó parte del Cuarteto Ríos Reyna.

Bajo los auspicios de la UNESCO y la OEA, ha participado, como comisionado musical (profesor de violín y director), en la creación de las orquestas juveniles e infantiles en Honduras, México, Uruguay, Paraguay y Guatemala.

Ha realizado estudios de dirección orquestal, y ha actuado como director frente a Orquestas del país y del exterior.

Eddy Marcano forma parte de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar desde 1988, y es profesor en el conservatorio del mismo nombre y en el Colegio Emil Friedman. También es presidente de la Fundación Orquesta Sinfónica de Nueva Esparta. Ha sido director y tallerista de diferentes orquestas juveniles del país y del continente. Es, además, cuatrista y mandolinista. Formó parte de los grupos Solo 3, OPUS 4 y ONKORA.

Eduardo Mata, famoso director musical mexicano, después de escuchar a Eddy Marcano, escribió: "es gran virtuoso del violín".

Rafael Brito (El Pollo): cuatrista nacido en Caracas el año 1971. Es uno de los exponentes de la nueva escuela cuatrística venezolana. Es además, compositor y cantante.

Comenzó sus estudios musicales a los once años, cuando ya tocaba cuatro gracias a las enseñanzas de su padre. Se formó en la Orquesta Nacional Juvenil de Los Teques, donde se desempeñó como oboísta, instrumento que estudiaría luego en el Conservatorio Nacional de Música Simón Bolívar, llegando hasta el octavo año de oboe.

Como oboísta perteneció a la Orquesta Sinfónica del estado Miranda, la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho y en la Filarmónica Nacional, siendo varias veces solista.

Sin embargo nunca dejó de tocar cuatro, y todo su conocimiento musical lo transfirió a este instrumento popular, convirtiéndose en un virtuoso del mismo. Rafael Brito lo afirma: "Como cuatrista fui totalmente autodidacta, un curso solamente de cuatro con Freddy Reina, y todo lo demás es información que he integrado como músico al cuatro".

Ha representado a Venezuela interpretando cuatro en países como Perú, Santo Domingo, Guatemala, México, Inglaterra, Francia, Suiza, y Bélgica.

Forma parte de la agrupación Saúl Vera y su Ensamble. Se desempeña como cuatrista junto con la pianista Claudia Calderón y el violoncellista Paul Desenne. Es uno de los músicos que participa en el disco "Alzheimer", junto a Alonso Toro, Pedro Vásquez y Paul Desenne.

Es también director musical y arreglista de la orquesta que interpreta gaitas (ritmo folklórico de Maracaibo) Todos Estrellas, y vocalista de "Maragaita". Ex integrante del grupo Pabellón sin Baranda con el que grabó dos CD de música venezolana tradicional. Perteneció a la agrupación Trova Gaitera.

David Carpio: conduce al grupo desde su contrabajo, pero con un vuelo que lo lleva a intervenir, oportunamente, en las líneas solistas de los demás integrantes del grupo. Es además, un gran compositor.

Comenzó sus estudios musicales en la Escuela de Música Prudencio Esaa. Recibió clases de contrabajo con los profesores Carol Valenzuela, Agustín Vivas y Nestor Aquiles. Perteneció a la Orquesta de Cámara de Venezuela, y la Camerata de Caracas.

Los comienzos de David Carpio en el mundo musical se los debe a su padre, José Ramón Carpio, quien era músico popular y le dio las primeras enseñanzas sobre este arte; de allí su raíz popular, su fascinación por la música tradicional venezolana y su profundo respeto y consideración por lo autóctono, características que han hecho que no abandone sus raíces musicales desarrollándolas paralelamente a sus estudios académicos musicales.

Antes de pertenecer a Arcano, formó parte del grupo Sólo3, al cual también pertenecía Eddy Marcano; también formó parte del grupo Onkora.

David Carpio cree en la necesidad imperiosa de preservar lo tradicional de cada lugar en un mundo cada vez más globalizado. Esto no quiere decir que lo tradicional es inmutable, cree en los aportes que puede hacer a la música popular venezolana dentro de los parámetros que la sigan diferenciando como tal.

David Carpio es integrante de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Forma parte del proyecto internacional de formación de Orquestas Juveniles e Infantiles, dictando clases y talleres en varios países de América Latina bajo el auspicio de la UNESCO y la ONU. Se ha desempeñado como director musical de la Orquesta Sinfónica Juvenil Venezolana Rafael Suárez del Conservatorio Simón Bolívar, para la cual ha compuesto diversas obras sinfónicas. Fue miembro del grupo ONKORA.

II. EL DOCUMENTAL DE AUTOR

"El cine, ante todo, tiene que ver con la piel de las cosas
y con la dermis de la realidad"
Antonin Artaud

ANTECEDENTES DE UN GÉNERO ARTÍSTICO

El origen del género documental se enlaza directamente con el origen del cine. Bien se puede decir que el cine nació más cercano al documental que a la ficción, pero hablar del documental como género cinematográfico sólo es posible a partir de *Nanuk el esquimal* de Robert Flaherty en 1922, ya que para que el género pudiese considerarse como tal fueron necesarias constantes experimentaciones provenientes de diferentes autores o movimientos y su forma es tan libre como la de cualquier otro género cinematográfico.

Diferentes descubrimientos, más relacionados con la ciencia que con el espectáculo, desembocarían en la aparición del cinematógrafo de Lumière. La necesidad de documentar hechos o fenómenos importantes fue la principal motivación para el desarrollo de dichos descubrimientos.

El francés Pierre Jules César Janssen, astrónomo, por ejemplo, se las ingenió para registrar el paso de Venus ante el Sol inventando el "revólver fotográfico", que si bien no llegaba a ser un instrumento que proyectase fotografías en movimiento, iluminó a otras personas en esa dirección. El invento consistía en una cámara en forma de cilindro con una placa fotográfica que giraba recogiendo automáticamente imágenes en pequeños intervalos de tiempo, cada una de ellas quedaba registrada en una parte diferente de la placa.

Al mismo tiempo, en Inglaterra, el fotógrafo Eadweard Muybridge realizaba experimentos para el estudio del galope de los caballos. Colocó cámaras en una pista de

caballos que eran activadas por hilos que cruzaban la misma de un lado al otro, cuando el caballo atravesaba ese espacio, obteniendo de esta forma datos precisos sobre cada una de las fases del movimiento de estos animales.

Según Erick Barnouw, "Muybridge había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, la capacidad que ésta tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibimos por nosotros."[1]

Más tarde, Etienne-Jules Marey, un célebre fisiólogo francés se inspiró en los inventos de Muybridge y Janssen para desarrollar el "Fusil Fotográfico" para el que colocó fajas de celuloide de hasta cuarenta imágenes en el mismo. Llegó incluso a proyectar los resultados en una pantalla aproximándose mucho a la técnica del filme en movimiento.

Estos inventos se conocieron rápidamente, pero fueron Thomas Alva Edison y Louís Lumière quienes en realidad convirtieron el cine en espectáculo. Ambos hablaban del valor comercial e instructivo del invento, pero Lumière se adelantó propagando sus películas, en su mayoría escenas familiares, actualidades, episodios que no eran de ficción.

Si bien existen otros avances científicos con gran relevancia que permitieron llegar a la invención del cine, reseñamos aquí los más resaltantes, ya que la investigación no tiene por objetivo profundizar en la historia del documental o del cine, sino hacer un recorrido a través de los estilos que llevaron a lo que hoy denominamos género documental de autor.

El éxito de Lumière frente a Edison se debió a las características físicas de sus inventos. Mientras que el cinematógrafo de Lumière pesaba sólo cinco kilos y podía

[1] Barnouw, Erick. (1996). El documental. Historia y estilo (p.12). Barcelona: Editorial Gedisa.

llevarse a donde se quisiera, el kinetoscopio de Edison era difícil de manejar y sólo funcionaba dentro de un estudio.

Lumière prefería las películas "de actualidad", es decir, aquellas donde no hubiera puesta en escena. La gran mayoría de los filmes de la casa Lumière reflejaban acontecimientos de la vida real. Es por ello que decimos nuevamente que el cine nació más cerca del género documental que del de ficción.

Antes de terminar el siglo XIX, surgieron rápidamente empresas dedicadas a los filmes y el común denominador de los que proyectaban eran películas llamadas documentales, tópicos de actualidad, películas de interés, educacionales, filmes de viajes (travelogues), y algunas incursiones en el género de ficción, generalmente escenas cómicas.

Georges Sadoul, historiador del cine afirma que "La palabra *documentaire* (documental) fue admitida en 1879 por Littré –diccionario de la lengua francesa- (al mismo tiempo que la palabra *impresionista*) como un adjetivo: 'que se funda en documentos o que se refiere a ellos'"[2].

Hasta 1907 el número de películas que trataban sobre hechos reales superaba al de ficción, pero a partir de allí las cosas comenzaron a cambiar. Esto sucedió porque los montajes ficticios combinados con tomas reales crearon un género híbrido al cual el público le perdió interés que antes le daba a las películas de actualidades, educativas y de viajes.

Otra causa de esta declinación fue la aparición de los noticiarios fílmicos en 1910, que degradaron el trabajo documental a una especie de rutina. Además, la creación de la película de ficción de varios rollos y el fenómeno de las estrellas cinematográficas,

[2] Sadoul, Georges. (1973). El cine de Dziga Vertov. México: Ediciones Era, S.A.

colaboraron con la decadencia en número y vigor de las películas con asuntos documentales.

Sin embargo, la llegada de un nuevo autor iba a revitalizar la tendencia documentalista. Se trata de Robert Flaherty, a quien se le atribuye la paternidad del documental como género cinematográfico.

La palabra documental ya era utilizada desde 1906 como un término exclusivo dentro de la jerga cinematográfica para diferenciar las producciones que trataban asuntos reales de las que mostraban historias de ficción. Pero la palabra se dio a conocer luego del éxito de *Nanuk el esquimal* de Flaherty, producción que no sólo introduce en el lenguaje común el término documental, sino que constituye la consolidación de este tipo de producción como género, otorgándole a la palabra documental la acepción el significado que ha conservado hasta hoy y que emplearemos en este trabajo.

Más tarde, John Grierson, líder de la escuela documentalista británica, da una acepción al término que lo diferencia tanto del género ficción como del género noticioso, independientemente de las particularidades de cada autor . Tulio Hernández, sociólogo venezolano que ha estudiado el cine documental del país y del mundo, afirma que Grierson "lo usaba para designar la elaboración creativa de la realidad".[3]

[3] Hernández, T. (1990). El Cine Documental Venezolano. En: Hernández T.; Lucien, O.; Marrosu, A. Miranda, J.; Roffe, A. (1990). Pensar en Cine . Caracas: Consejo Nacional de Cultura, CONAC.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE GÉNERO DOCUMENTAL DE AUTOR

"El cine se yergue así al lado del mundo,
pareciéndose al mundo."
André Bazin (Dudley Andrew, 1978, p. 151)

El documental es un trabajo artístico ante todo, es decir, donde está presente un autor, y desde este punto de vista enfocamos la siguiente investigación. Definir el género documental es poner estático un asunto que está en perpetuo movimiento, un género que cambia con cada obra y el enfoque de cada creador o autor. Es por ello que hemos centrado este estudio en los autores más resaltantes del género.

Lo que importa aquí, por lo tanto, es tratar de delimitar el documental de autor, dejando a un lado múltiples fórmulas o usos en que ha devenido este género, acercándose a veces hasta peligrosamente al reportaje. Es importante señalar que en esta investigación se llamarán documentales de autor a todas aquellas obras que siguen el género iniciado por Robert Flaherty, cuya principal contribución fue la de permitirse perfilar una visión personal, de realizador cinematográfico, frente a la realidad. Esta visión propone crear películas en las que se presentan situaciones verdaderas de forma dramática a través de una propuesta estética, de un estilo, el cual, permite plasmar otra realidad: el sentir de un autor, las emociones que una situación verdadera hace surgir en el artista como ser humano.

Esta presencia de la mirada de un artista que cuenta una historia es lo que diferencia el documental de autor de otros trabajos que han sido tildados como documentales porque registran hechos que no son inventados, tienen un realizador y a veces hasta un estilo. Entre estos trabajos que no consideramos documentales de autor se encuentran: los noticieros, porque sólo muestran los datos de hechos relevantes que han ocurrido recientemente, muchas veces sin apoyarse en investigaciones profundas y con el propósito de que el realizador no intervenga porque se busca ser veraces; los reportajes, que a pesar de sustentarse en una investigación no pretenden mostrar más que

la misma (aunque a veces se note el punto de vista del director), porque en este género también se pretende ser lo más objetivo posible y no se introducen todos los elementos dramáticos que caracterizan una narración; las propagandas políticas o institucionales, ya que en ellas se usa la realidad para inculcar una idea por encima del relato de dicha realidad; y los registros de viajes, familiares o de eventos, porque la mayoría de las veces se reducen a simples grabaciones con intervenciones mínimas del realizador, el cual, no busca crear una obra artística con estas grabaciones, sino simplemente registrar un evento que ocurrió sin ninguna pretensión dramática.

Digamos que el documental de autor dentro del séptimo arte se nos parece a lo que el ensayo es dentro de la literatura: ese puente, que según el historiador venezolano Mariano Picón Salas, se tiende entre las imágenes y los conceptos y cuya función es prevenir al hombre para ayudarlo a salir de su propio laberinto. Picón Salas define al ensayo así: "tener algo que decir; decirlo de modo que agite la conciencia y despierte la emoción de los otros hombres, y en lengua tan personal y propia, que ella se bautice a sí misma"[4].

Tulio Hernández (1990), también hace una analogía entre el autor cinematográfico de documentales con el ensayista literario. Para él el documental presenta casi siempre un discurso de tesis sobre un hecho real: "A la manera del ensayista literario, pero con recursos de otra índole, el documentalista desarrolla su filme como quien explica, prueba o rechaza una hipótesis de trabajo". El público espera que un documental sea veraz, y para este autor, es esencial que también sea verosímil. Es decir, que guarde una relación con la realidad en la que el público confíe porque está presentado de forma lógica.

[4] Picón Salas, Mariano. Y va de ensayo. En Viejos y nuevos mundos (Selección, prólogo y notas de Guillermo Sucre).(1983). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Por su parte, Oscar Lucien (1990)[5], cineasta e investigador venezolano, afirma que el elemento narrativo es inherente al cine documental y al igual que él, en esta investigación no consideramos descabellado hablar de dramaturgia en el documental de autor. Al contrario, creemos que sin la noción de "relato" es imposible hablar de documental de autor.

Este género, a pesar de mostrar la realidad no se limita a un simple registro de la misma porque para que un registro tenga valor y pueda ser transmitido efectivamente es importante que se muestre a través de elementos dramáticos. Es decir, para que un conjunto de imágenes en movimiento exprese una situación real de forma verosímil o creíble (una situación que tenga una lógica interna), es necesario que exista un argumento que cuente con uno o varios personajes o actores sociales, situados en un tiempo y en un espacio determinado, cuyas acciones se muestren con un sentido estético que contenga un código que en conjunto permitan una transmisión efectiva de dicho argumento que pretende mostrar una realidad.

Oswaldo Capriles, crítico de cine venezolano, afirma que "El 'documento' generalmente contiene en sí un argumento, o varios; y toda documentación de la realidad llevará en sí la marca, la huella de un pensamiento, de un razonamiento previo a la realización misma, aunque pueda ser posterior a la recolección o recopilación de datos. (...) el género documental no excluye sino que implica la participación de un razonamiento o toma de posición apriorística"[6].

Para demostrar esta haremos un recorrido por la historia del género documental, sus tendencias y sus realizadores, tanto en Venezuela como en el resto del mundo.

---

[5] Lucien, Oscar. (1990). El cortometraje en la encrucijada. Apuntes. Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, Nº 12. Caracas: ININCO/UCV.

[6] Capriles, Oswaldo. (1968). Mérida: realidad, forma y comunicación. *Cine al Día*, N°6. En: Fundación Cinemateca Nacional. (1997). Reflexiones sobre el cine. Colección Memoria Crítica. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

El documental de autor, según Oscar Lucién (1990)[7], trata de decir algo de una forma determinada y de acuerdo a ciertos criterios estéticos, a través de los cuales el realizador transmite su preocupación por un tema específico (político, social, estético, etc.). Gracias a la forma y al criterio con que se transmite la preocupación, denuncia o pregunta del realizador, el mismo se hará presente en el documental y se convertirá en autor. El resultado sería un documental de autor.

Se habla de documental para distinguir y diferenciar un género cinematográfico que se opone por una parte, a un tipo de cine artificioso o de ficción con sus técnicas tradicionales (guión, actores, puesta en escena, escenografía, etc.), y por la otra, al simple registro audiovisual de la realidad (actualidades, reportajes, noticieros). Se trata de un género activo que busca registrar la realidad, pero no cualquier situación que ocurra en la misma, sino hechos significativos porque generan emociones en el autor y el espectador.

Al respecto, Tulio Hernández concibe el cine documental como "una *ética de la información no signada por lo noticioso, una estética fílmica que se pretende reveladora de la realidad sin las mediaciones de la puesta en escena teatral, y una visión autoral de responsabilidad personal que lo aleja de los reportajes, los noticieros o cualquier otra forma afín de elaboración audiovisual –en el cine o la televisión- que aún basándose en la articulación de registros documentales, no llegan a constituirse exactamente en un film*"[8].

En este sentido, un documental debe poseer un punto de vista personal o una firma de autor, un lenguaje cinematográfico con ambiciones estéticas y una aproximación social con implicaciones políticas, socioeconómicas y culturales.

---

[7] Lucien, Oscar. (1990). El cortometraje en la encrucijada. Apuntes. Cuadernos de la Es
Comunicación Social de la UCV, Nº 12. Caracas: ININCO/UCV.
[8] Hernández, T. (1990). El Cine Documental Venezolano. En: Hernández et al. (1990). Pen
Caracas: Consejo Nacional de Cultura, CONAC.

Sin embargo la diferencia entre un tipo de cine y otro, en este caso el cine de ficción y el documental, se encuentra básicamente en la etapa de puesta en escena, ya que, al igual que Alfredo Roffé, opinamos que en el registro y en el ensamblaje utilizan las mismas técnicas: en la puesta en escena de un documental se parte de "una materia que es concreta, real e histórica, de seres, objetos o paisajes que son ellos mismos y no una representación de sí mismos"[9].

Lo que se filma en el documental tiene su propia historia antes y después de la filmación misma, en ella el documentalista desarrolla a manera de ensayo su tesis. Reiteramos que el documental prueba, explica o rechaza una hipótesis sobre un hecho real y que por supuesto, el espectador necesita veracidad y verosimilitud para que dicha tesis tenga aceptación o éxito.

Por ello defendemos la postura de que el documental es un trabajo en el que el autor –o los autores- juega un gran papel, principalmente porque estamos hablando de un género artístico, que tiene que ver con lo subjetivo, con la vivencia y la experiencia personal de quien lo realiza, que es única y se expresa en imágenes, que crean un mundo de acuerdo con la verdad que ese artista busca plasmar.

Andrei Tarkovsky -cineasta ruso cuya importancia se puede ver cuando el famoso cineasta Bergman se refiere a sus películas como milagros- dice que el arte tiene una función profundamente comunicativa, y que esa comunicación "se dirige a todos con la esperanza de despertar una impresión que ante todo sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional y que sea aceptada"[10]. Y eso es lo que a nuestro juicio persigue el documental de autor.

Hacemos estas aseveraciones sobre el arte más para reforzar nuestra postura sobre el documental como un trabajo de autor, que para profundizar en problemas de

[9] Roffé, Alfredo. (Mayo, 1987). Amazonas, el negocio de este mundo. Cine-Oja, N° 13, p. 1.
[10] Tarkovsky, Andrei. (1991). Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Madrid: Ediciones Rialp. P. 61.

filosofía o estética del arte. Nos interesa defender la fidelidad del autor hacia sí mismo por encima de la "perfección de su obra".

Sin embargo, compartimos con Oscar Lucien cuando afirma que "el cine documental se trata de la adecuación de ciertas necesidades informativas y proposiciones estéticas a la realidad tratada" (Lucien, 1990, p. 9). Por lo que la libertad artística o de autoría no es del todo tal: esa libertad se debe a una realidad y al sobreponer lo estético a lo real se la podría manipular. Es decir, se trata de un proceso de adecuación de la realidad tratada con la realidad del autor que la trata. Bien puede citarse aquí y en relación a lo anteriormente dicho a Dudley Andrew, investigador del cine, cuando escribe que la teoría cinematográfica de André Bazin (crítico de cine) afirmaba que: "La pretensión realista en el cine puede ser definida como la disposición de buscar y presentar objetos mismos, y no en usar esos objetos para corporeizar una idea que no estuviera ya implícita en ellos"[11].

El objeto o tema del documental, por lo tanto, es el eje principal de la película, y el papel del autor es darle forma al presentarlo, siempre y cuando esa forma no desvirtúe o desforme ese objeto de origen.

Existe cierta puesta de escena, preocupaciones técnicas (luz, fotografía, sonido), pero estas deben estar dentro de una actividad que evite contradicción en la relación natural del tema de estudio con el mundo. Se puede preparar la condiciones para que esta relación se dé, pero se debe evitar contradecirla. "Lo más importante es el respeto al otro. (...) Pienso que lo esencial es hacer del protagonista del documental un cómplice de lo que se está haciendo para tergiversar menos esa realidad" (Lucien, 1990).

[11] Dudley Andrew, J. (1978). Las principales teorías cinematográficas, p. 155. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Pero el documentalista es un artista aún en el caso de que su película no tenga ningún tipo de artificio. La interpretación del objeto real a través del lenguaje cinematográfico es su herramienta, incluso con la imagen más desnuda, por así decirlo.

La imagen cinematográfica "puede ser conjugada y arreglada de acuerdo a los esquemas mentales del realizador. Puede ser combinada con otras imágenes en innumerables formas, originando cada vez no simplemente una nueva serie estética (...), sino un mundo psicológicamente real"[12].

¿Se puede hablar entonces de construir un universo fílmico desde la materia prima (las imágenes naturales)? ¿El montaje puede contextualizar esas imágenes individuales, combinándolas para extraer una significación humana de la tendencia natural de los fenómenos que ocurren a nuestro alrededor? Creemos que sí.

¿Es necesario que exista un argumento ficticio para que lo "humano" esté presente en una película? Creemos que no. "Una serie de imágenes documentales sobre un desierto pueden estar motivadas por el deseo 'humano' de comprender algún aspecto de la naturaleza, o una serie de imágenes sobre el mar y la arena pueden estar motivados por las reflexiones poéticas del realizador"[13]. Con las imágenes vemos a la realidad mediante un lenguaje humano. El documentalista como autor no puede y no debe librarse de la realidad, pero puede y debe darle un tratamiento personal, propio.

Según Jean Mitry, estudioso del cine, trascender el contenido a través del lenguaje (ritmo, figuras y asociaciones) es poesía, y la historia de cine proviene precisamente más de técnicas poéticas que de los argumentos de los que parten. Es un proceso estético, necesariamente parcial porque proviene de una realidad psicológica que intenta satisfacer la búsqueda constante del hombre hacia la comprensión de la realidad que lo rodea. En el cine se dice lo que la realidad significa para cada realizador

[12] Mitry, Jean. Citado por Dudley Adrew, 1978, p. 192.
[13] Ibidem. P. 193-194

o equipo de realizadores, y se hace a través de la realidad misma. "El cine no permite que brille el significado del mundo. Moldea esa realidad y la sacude hasta que rinde un significado humano, el único que puede rendir"[14].

Ese tratamiento que convierte la realidad en algo humanamente comprensible y que diferencia a un autor de otro, aunque trate el mismo tema, es lo que podemos llamar "estilo" como creador de belleza. Y compartimos con Miguel de Unamuno la afirmación: "cada quien tiene su estilo, háyalo o no encontrado"[15].

"Es el estilo el que crea el pensamiento, y el que carece de estilo no piensa. Aunque aprenda el pensamiento de los demás", pero "hay que distinguir, (...) entre estilismo y estilo. Los estilistas suelen carecer de estilo. El estilista es, pues, un literato - otras veces un sabio- mientras que el hombre que escribe con estilo es un poeta, es un hombre que sabe y siente -siente apasionadamente- lo que sabe y sabe lo que siente"[16].

Así, el autor tiene un peso especial si aceptamos la afirmación de Michel Montaigne cuando escribe: "El juicio es instrumento para todos los temas y en todo se mete. (...) Su papel es elegir la ruta que mejor le parezca, y, de mil senderos, dice que éste o aquél fue el mejor escogido. (...) De cien partes o rostros que cada cosa tiene, tomo uno de ellos. (...) Penetro en él, no con amplitud sino con la mayor profundidad que puedo"[17].

Y de eso se trata el documental: profundizar en algún aspecto de una amplia realidad. La decisión de cuál aspecto tomar, para hacerlo humano, es del autor. También decide el tratamiento de lo escogido, que no es más que el estilo. En este aspecto, coinciden casi todos los grandes documentalistas de la historia, algunos defendiendo su

---

[14] Ibidem. p. 205
[15] Unamuno, Miguel. (1950). Obras Completas. Tomo IV (Ensayos). Alrededor del estilo. Madrid: Afrodisio Aguado.
[16] Ibidem.
[17] Montaigne, Michel. (1992). Ensayos. Edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra.

estilo y temas como los únicos válidos, pero todos protegiendo esa búsqueda constante de la mejor forma de presentar cinematográficamente una realidad, una comprensión de esa realidad, como se ve a continuación en la siguiente afirmación de Andrei Tarkovsky (1991): "Cuando un pensamiento se expresa a través de una imagen artística, quiere decir que se ha encontrado una forma que expresa del modo más adecuado posible la idea del autor, su tendencia hacia un ideal".

Para Eric Barnouw, historiador e investigador del cine documental, a pesar de las diferencias entre uno y otro estilo, entre un movimiento y otro, entre un autor y otro, es difícil concebir un documental que no sea una propaganda de algo (no tiene que ser política), ya que en el documental se trata, indiferentemente de quién o quiénes lo hagan, de presentar pruebas que puedan profundizar la compresión y modificar ideas: "Un documental es prueba, testimonio, y la diversidad de los testimonios constituye el corazón del proceso democrático"[18].

Barnouw agrega que "los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que *encuentran* en las imágenes y en los sonidos, que siempre les parece más significativo que todo cuanto puedan inventar. Estos documentalistas pueden servir como agentes catalizadores; no son inventores. A diferencia del artista de ficción, no están empeñados en inventar. (...) Los documentalistas presentan su propia versión del mundo"[19]. Por consiguiente, los documentalistas no son inventores porque la realidad está allí, ellos no tienen que fabricarla. Y no obstante, es incuestionable dentro de la noción de "autor" el firme trabajo creativo que ellos proponen.

A continuación se hará un recorrido por los diferentes estilos y autores que consideramos representativos en la historia del cine documental más o menos en un orden cronológico, pero es preciso destacar que este paseo histórico estará enfocado más

[18] Barnouw, Erick. (1996). El documental. Historia y estilo, p. 309. Barcelona: Editorial Gedisa.
[19] Ibidem, p. 313.

hacia el estilo y posturas de autor, que a ofrecer datos precisos de fechas y películas, no queremos convertirlo en un catálogo sino en un estudio de aportes al género.

ROBERT FLAHERTY
El padre del documental

"la gran prerrogativa del cine: conseguir dejar,
gracias a sus imágenes vivas,
una impresión duradera en la mente"
Robert Joseph Flaherty.

Robert Flaherty, nacido en Estados Unidos el 16 de febrero de 1884, nunca pensó en ser cineasta y mucho menos documentalista. Al igual que su padre, este personaje se dedicó a la exploración y explotación de minas y por ello llegó a conocer lugares insólitos y gente de múltiples culturas. Desde niño despertaron en él un peculiar interés esas personas de diferente cultura con las cuales compartía más de lo acostumbrado en sus viajes.

A los 26 años fue contratado por Sir William Mackenzie para buscar yacimientos minerales en el Polo Norte; allí tuvo contacto con los esquimales. Antes de partir a su tercera exploración en el año de 1913, Mackenzei le propuso que llevara una cámara cinematográfica para filmar todas esas cosas interesantes con las que se encontraría: personas, animales, paisajes, culturas, por ejemplo. Flaherty aceptó.

Pronto, la actividad cinematográfica se convirtió en una obsesión que ocupaba tanto o más tiempo que la de explorador. Rodó muchos metros de película entre 1914 y 1916. Una actividad lo llevó a la otra y en su vida se produjo un cambio que la dividió en dos etapas: la del explorador que buscaba minerales y la del cineasta, que ha llevado a los expertos a considerarle el padre del documental.

Estos primeros metros de rodaje hicieron reflexionar a Flaherty, y una de las conclusiones a la que llegó fue que todo lo filmado era muy interesante pero no mostraba un punto de conexión. Al ver esas películas se encontraba con algo lejano. Flaherty sabía, porque había estado allí, que los esquimales eran más interesantes por su humanidad que por su exotismo. Debía haber una forma de acercar a esa cultura a la suya, de convertirla en algo más que imágenes de gente que vive en el polo norte.

En 1916 ocurrió un accidente que bien podría haber desanimado al documentalista: diez mil metros de película se perdieron en un incendio ocasionado por un descuido de él mismo. Todo cuanto se salvó era la copia en positivo, que en aquella época no se podía copiar, sólo proyectar. Pero fue este accidente el que motivó a Flaherty a volver al país de los esquimales y filmar con más asertividad, con cierto hilo que involucrara al espectador con la vida de sus habitantes a través de la película.

La habilidad de narrador literario, otra característica de la personalidad de Flaherty que será decisiva en su obra, lo llevó a anticipar en la forma escrita (no como un guión sino como un listado de palabras) la narración cinematográfica, en la cual fue un maestro. Decidió entonces concentrarse en un personaje, un esquimal llamado Nanuk que junto su familia reveló los hechos característicos de su vida.

El resultado fue *Nanuk el esquimal* (1922), que junto a *Moana* (1925), *The Twenty-four dollar island* (1925), *The pottery maker* (1926), *Tabú* (1931), *Industrial Britain* (1933), *Hombres de Aran* (1934), *The Land* (1941), *Lousiana Story* (1948), *Guernica* (1949) y *The Titan: Story of Michelangelo* (1949), conforma un grupo de clásicos cinematográficos, todos documentales hechos por Flaherty. Este autor también realizó los filmes de ficción *Sombras blancas en los Mares del Sur* de 1928 y *Sabú (elephant boy)* de 1937.

El éxito de *Nanuk el esquimal* fue absoluto y quienes no creyeron en un principio en este proyecto, luego quisieron apoyar incondicionalmente nuevos planes del autor.

Con esta película, además, se decreta el nacimiento del género documental y por ella se le considera padre del documental a Flaherty.

Robert Flaherty buscaba filmar una sociedad desconocida para la mayoría de los habitantes del planeta. Su objetivo era acercar a la gente que vivía en tierras lejanas y mostrar la lucha por la supervivencia que desempeñaba en estos lugares, muchas veces inhóspitos. Para esto se entregaba a conocer a fondo el tema que pretendía filmar y buscaba momentos dramáticos donde la lucha con la naturaleza (que prácticamente convierte a esta última en un personaje de su obra) ponía en peligro la vida de sus personajes humanos. Estos momentos dramáticos le permitían contar una historia con imágenes. Por eso "Su técnica de realización siempre fue la misma. Se pasaba años en los lugares donde había decidido filmar una película y una vez escogido el tema y el escenario natural donde iba a desarrollarse, tenía que seleccionar a los actores. Estos siempre eran personas que nunca habían visto una fotografía y mucho menos una cámara de cine"[20]. Y por su puesto, filmaba enormes cantidades de metros de película.

Flaherty se acercaba a lo filmado y la filmación se convertía en algo familiar para quienes aparecían en la película. Involucrar en el proceso del film a sus protagonistas es una de las características del estilo de este autor, quien muchas veces llegaba a tomar decisiones a partir de propuestas que le hacían los protagonistas cuando veían el material filmado. "La compenetración de los protagonistas con sus tramas y con el ambiente le proporcionaba, a medida que pasaba el tiempo, nuevas ideas y nuevas situaciones. Después de muchos años, el propio Flaherty confesó que el secreto de sus documentales estaba en hallar a los intérpretes adecuados"[21].

Se valía entonces de la creación colectiva. Tal es el caso de la famosa secuencia de cacería en la que Nanuk junto a un grupo de hombres esquimales deciden ir a cazar morsas, secuencia que se convirtió en una de las más aclamadas del film.

[20] Di Prisco, Valentina. Robert Flaherty. Extraído de: Antología del cine clásico. En: Fundación Cinemateca Nacional. (1993). Programación Junio 93, Nº 21. Fundación Cinemateca Nacional.
[21] Ibidem.

Flaherty pensaba que la realidad vista a través de la cámara cobra un significado que puede ser mágico, por lo que se acostumbró a ver constantemente el material filmado como inspiración para seguir rodando nuevas escenas.

El estilo de Flaherty no era captar las cosas pintorescas y folklóricas de la vida primitiva de los esquimales por ejemplo, aunque éstas se pueden observar en la película *Nanuk el esquimal*. Su principal objetivo era filmar la esencia e intimidad humana de esos seres, su cotidianidad. Esta característica se repite en cada una de sus películas siguientes. "Desde el punto de vista estético y social, tenía un interés especial por la presencia y la intimidad humana de los seres retratados en sus películas, quienes, en su mayoría, constituían minorías sociales"[22].

Descubrió que a través de la cámara no sólo se capta el movimiento físico, sino también el movimiento emocional y espiritual, y así nos muestra lo habitual como algo nuevo. Al igual que Pudovkin, consideraba que la misión principal del cine era: "la de enseñar a los hombres a verlo todo nuevo, obligándolos a abandonar el universo vulgar en que ciegamente viven para descubrirles el sentido de la belleza del mundo"[23].

Con esta forma de hacer cine, el padre del documental nos acerca a lo filmado, nos pone en sintonía con ello por sus similitudes con nosotros más que por las diferencias. Nunca utilizó un guión previo a la realización de la película, empezaba a rodarla, y luego a pensar en ella para ordenarla.

Otra característica del estilo documentalista de Flaherty es su manejo y perfecta comprensión de la gramática del cine tal y como la utilizaba el cine de ficción, aplicando a un material que registra la realidad, los mecanismos y técnicas a los que el público

[22] Ibidem.
[23] Clemente, José L. (1963). Robert Flaherty. Madrid: Ediciones RIALP, SA.

estaba acostumbrado. Así producía un impacto emocional completamente ligado a lo real, a las personas mismas.

Sus películas nos hacen sentir como si fuéramos exploradores y de esta manera vamos descubriendo cosas, logrando así una gran satisfacción en el público. El autor juega con la cámara y el montaje para darnos la sensación de ir descubriendo las cosas tal y como él lo fue haciendo a través de su experiencia.

Robert Flaherty reivindicó el papel del realizador de filmes no ficcionados atreviéndose a plasmar su punto de vista al presentar un hecho real. Demuestra que el realizador puede hacer mucho más y que esa intervención no menoscaba la realidad que se pretende mostrar. Flaherty tiene el mérito de haber sido el primer cineasta que se atrevió a reconocer que es absurdo pretender no intervenir en el registro cinematográfico de una realidad (ya cuando se encuadra se dejan elementos por fuera, incluso, el mismo ojo humano no observa todo lo que existe), y ya que eso es absurdo, lo mejor es aprovechar ese aspecto e intervenir para poder contar la historia lo mejor posible, de la forma más parecida a la realidad. Así, el autor afirma que "a veces es necesario exagerar o forzar la realidad para poder capturar su esencia"[24]. Varios historiadores del cine cuentan que para poder incluir la toma dentro de un igloo en *Nanuk, el esquimal* se tuvo que construir un igloo de distintas proporciones donde entrara suficiente luz; en *El Hombre de Arán* hubo varios episodios reconstruidos y la caza del tiburón se preparó especialmente para la película.

En su obra resalta una estética muy cuidada en cuanto a los aspectos fotográficos. Muchas veces, Flaherty ha sido calificado por sus críticos como un retratista romántico por este motivo.

---

[24] Flaherty Robert, citado por Murphi, William T. (1990). En: *International Dictionary of films & filmmakers (films)*, pp. 605-606. St. James Press-Chicago & London.

El trabajo de *Nanuk el esquimal*, y el de sus documentales siguientes, ocasionó un boom de películas del tipo explorador, algunas de singular importancia y otras que simplemente trataron de copiar su éxito filmando territorios y culturas exóticas, pensando que de eso se trataba la fórmula. Pero las palabras de Flaherty son explícitas: "La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica (...) que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos"[25].

Otros documentales hechos por autores diferentes en la línea del documental "explorador" como la llama Barnouw, son: *Hierba* (Grass), hecha en el año 1925 por Merian C. Cooper y Ernest B Shoedsack; *Jornadas Negras* y *Jornadas Amarillas*, hechas en los años 1926 y 27 respectivamente, de León Poirier, entre otras. Según afirman los historiadores, son películas que se destacan por un carácter frío en el que no surge una imagen individual que nos involucre con el film.

DZIGA VERTOV

El montaje como herramienta creadora

"...la aunténtica vocación de la cámara,
a saber: la exploración de los hechos vivos"
Dziga Vertov

Denis Alkadievich Kaufman, conocido como Dziga Vertov (seudónimo que denota movimiento giratorio) nació en el año de 1896 para convertirse luego en uno de los más grandes documentalistas de la historia.

[25] *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematográfica*, num. 22, Roma, 25 de mayo de 1937, recogido por Joaquim Romaguera i Ramio y Homero Alsina Thevent (Eds.) en su libro: *Textos y Manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1989.

Desde joven se fascinó por el futurismo, corriente artística que glorificaba el funcionamiento de las máquinas. Comenzó a trabajar en el cine como editor en el Semanario Fílmico del Comité de Cine de Moscú. Seleccionaba y ordenaba todo el material fílmico que le llegaba (material que iba desde imágenes de batallas, crisis, desastres, hasta victorias bolcheviques), para colocarle subtítulos y organizarlo de manera que tuviera sentido.

Al principio, Vertov trabajaba con las imágenes que le llegaban de camarógrafos que a veces ni siquiera conocía, y a la par de las realizaciones con el Comité, hacía documentales propios siendo el primero *Aniversario de la Revolución* (1919). En este sentido, Vertov desarrolló una habilidad sin igual en el proceso de montaje, en la conjugación del lenguaje cinematográfico proveniente precisamente de su trabajo, que consistía en ordenar material sin relación entre sí para darle un sentido lógico o entendible.

Este método de trabajo lo diferenció de otros documentalistas de ese entonces. Vertov puso en evidencia la importancia y las posibilidades que permite un montaje ágil dentro de la realización documental, y dejó claro que con este proceso se puede expresar una visión personal de la realidad a través de imágenes filmadas por camarógrafos con los que muchas veces no se tiene contacto personal. Dziga Vertov demostró que las imágenes de archivo podían servir para contar una historia. Y contar una historia es, finalmente, el gran hallazgo del cine documental.

Así, luego realizó *Historia de la guerra civil* en 1921. Pero se cansó de compilar y decidió obtener sus propias imágenes y desarrollar una postura frente a la realización cinematográfica y su misión, la cual consistía en documentar la realidad socialista.

Bajo este objetivo se fundó el "Troika" o "Consejo de los tres", movimiento revolucionario cinematográfico precedido por él, por su hermano Mijail Kaufman (camarógrafo) y su esposa Yelizabeta Svilova (compiladora); este grupo publicó

manifiestos en los cuales deja clara su postura ante el cine, como veremos a continuación en un extracto de uno de ellos escrito entre 1919 y 1922:

"La materia prima del arte del movimiento no es de manera alguna el movimiento en sí mismo, sino los intervalos, el paso de un movimiento a otro. Son ellos (los intervalos) los que arrastran la acción hacia la solución cinética.

La organización del movimiento es la organización de esos elementos, es decir, de los intervalos en frases.

En cada frase, hay un punto de partida, un apogeo y una caída (que se manifiestan en un grado más o menos elevado). La obra se construye con frases, de la misma manera en que cada frase se construye con intervalos de movimientos. Al conocer con precisión el cine-poema o el fragmento, el kinok debe saber inscribirlo de manera exacta para poder darle vida en la pantalla, en las condiciones técnicas favorables"[26]..

Las "frases" para Vertov son lo que ahora conocemos como secuencias y a pesar de que el principio enunciado arriba puede ser aplicado a cualquier tipo de cine, Vertov rechazaba tajantemente todo lo relacionado con ficción. Para él, nada que tuviera algo parecido al artificio del teatro era digno de llamarse cine.

El contexto revolucionario de la Unión Soviética favorecía al "Consejo de los Tres": Lenin hablaba de la importancia de los filmes que reflejaran la realidad soviética, lo que contribuyó a que empezaran a hacer el Cine-Verdad (KinoPravda): serie cinematográfica que empezó en el año 1922 y se extendió hasta 1925.

La consigna del KinoPravda es hacer cine sobre la base de la verdad: la verdad del proletariado actualizada y reunida con sentido. En los grandes proyectos, Dziga Vertov escogía los temas y daba total libertad a sus camarógrafos de filmar lo que quisieran a

[26] Vertov, Dziga. (1973). El Cine Ojo. Madrid: Editorial fundamentos.

partir de los aspectos asignados. Estos temas no eran espectaculares, se filmaba con la cámara oculta para sorprender escenas cotidianas en mercados, fábricas, calles, entre otros ambientes; sustituyendo la puesta en escena por la filmación de hechos reales tal y como ocurren de improviso, sin someterlos a invenciones o guiones de otra persona, considerando más valioso el gesto sincero del ser humano y desviando la atención de la cámara hacia un medio natural del hombre filmado.

El estilo de Vertov consistía en revelar el drama que hay en "la prosa de la vida" en la cual, si bien el tema no es algo espectacular, las tomas y yuxtaposiciones que de éstas hacía sí lo eran. El tratamiento, el trabajo de este autor, buscaba producir un fuerte impacto, era vigoroso y a veces gracioso.

El montaje para Vertov y los Kinoks (grupo que este autor conformó) es la "organización del mundo visible", es la "puesta en evidencia de los temas menores disimulados, al mismo nivel que los grandes. Reorganización de todo el material en la mejor sucesión posible. Puesta en relieve de la base del film. Reagrupamiento de las situaciones de idéntica naturaleza, y, finalmente, cálculo cifrado de agrupamientos de montaje"[27].

Vertov afirma que hay que considerar que lo bello de una imagen coincida con la utilidad de la misma, es decir, en cierto modo la composición de las imágenes por parte de los camarógrafos o Kino-observadores debe estar supeditada a una mejor visión y compresión de lo que se quiere mostrar.

Según Vertov (1973) el montaje que usa el cine-ojo pasa por una serie de estadios que comienza por un primer montaje que se hace apenas con un proyecto y a través de la observación centrada en un tema específico que reúne un número determinado de hechos en un mismo lugar; de estos hechos se escogen los de mayor valor e interés. Esta primera fase equivale a lo que hoy se conoce como preproducción.

[27] Vertov, Dziga. (1973). El Cine Ojo. Madrid: Editorial fundamentos.

Luego viene la segunda etapa del montaje, que se da cuando se llega a la locación con la cámara: en este momento se aborda la realidad desde el punto de vista del cine-ojo, ya no desde el ojo humano que ahora se corrige en relación a lo que se vio la primera vez, así como de acuerdo a los cambios que se produjeron en el lugar escogido para filmar. Esta segunda etapa equivale a lo que hoy se conoce como rodaje (producción).

Una vez filmado todo el material se llega al tercer estadio del montaje en el cual se escogen las imágenes más útiles que corresponden con mayor exactitud al tema.

Finalmente, en el cuarto estadio del montaje, se organiza el material seleccionado. Este material se encadenará lógicamente (por temas), intentando que coincida con un encadenamiento visual.

El montaje es lo que construye los films de los kinoks, no el guión (que está construido por el hombre de letras). Esto no significa que trabajen sin reflexión, planes e investigación. Buscan que la elaboración del guión se haga al mismo tiempo que el rodaje y el montaje, observando ininterrumpidamente durante estos procesos. Dziga Vertov asegura que el cine ha aprendido la "cine-escritura", el arte de escribir con la cámara (no con la pluma) y ante una mesa de montaje, ha creado un alfabeto cinematográfico.

Las palabras de Dziga Vertov lo dicen:

> *"Lo fundamental: usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.*

(...) Mi misión consiste en crear una nueva percepción del mundo. Descifro pues de una manera nueva un mundo desconocido para vosotros"[28].

Para crear esa nueva percepción del mundo, Dziga Vertov estaba consciente de que era insuficiente mostrar partes de la realidad a través del cine. Vertov abogaba porque el cineasta organizara los fragmentos de la verdad que la cámara registraba de acuerdo con su tema. De esta forma, el conjunto de las imágenes, el todo, también sería verdad.

Este fue el denominador común en los documentales de largometraje del Cine-Verdad o KinoPravda entre los cuales están: *Kino-Glaz* o *Cine-Ojo* (1924), *¡Adelante Soviéticos!* (1926), *Una Sexta Parte del Mundo* (1926) y *El Undécimo Año* (1928).

En la década de los 20, el cine soviético, del cual Dziga Vertov formaba parte, era reconocido mundialmente; pero el interés pasó rápidamente del documental a las películas de ficción de autores como Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Kulechov y Alexandrov.

Pero todavía le faltaba algo por hacer a Vertov, un tema que le venía dando vueltas en la cabeza, una película que mostrara el papel de camarógrafo documental dentro de la sociedad.

La gran diferencia: "Vertov se propuso dramatizar todas las teorías que había expuesto en manifiestos y polémicas. Y ese sería su testamento" (Barnouw, 1996, p. 60). A través de éste fue conocido en todo el mundo. El resultado fue *El Hombre de la Cámara* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929).

[28] Citado en: Barnouw, Erick. (1996). El documental. Historia y estilo, p. 57. Barcelona: Editorial Gedisa.

En este film vemos el proceso de hacer una película al mismo tiempo que la película se está haciendo, vemos la vida cotidiana de la Unión Soviética al mismo tiempo que al camarógrafo (Mijail Kaufman) filmándola. Siempre nos está recordando que se trata de una película y a veces se nos deja ver hasta la sombra de la cámara.

A pesar de que *El Hombre de la Cámara* implica una cierta puesta en escena, hacia lo cual Vertov sentía una total resistencia, tomó esta decisión deliberadamente como forma de profundizar la percepción para suprimir la ilusión.

A esta película le seguirían *Entusiasmo: Sinfonía del Donbas* y *Tres cartas para Lenin*, así como otros autores influenciados por la tendencia documentalista y compiladora de Dziga Vertov. Tales son los casos notables de Esfir Shub con *La caída de la dinastía Romanov* en el año de 1927, que consistía en una compilación de imágenes de Rusia desde el nacimiento del cinematógrafo hasta el año de la producción de esa película; y Victor Turín que realizó un largometraje documental de la construcción del ferrocarril Turkestán-Siberia llamado *Turksiv* en el año 1929.

Otros autores documentalistas que siguieron la estela merecen ser nombrados: Yalov Blyokh, Mijail Kalatosov y el mismo Mijail Kaufman, hermano de Dziga Vertov.

La influencia de este autor fue más allá del campo documental, se dice que alcanzó a las películas de ficción de la década de 1920 de autores como Eisenstein, Kuleshov y Ermler, que incluyeron secuencias al estilo de actualidad, como si fueran un noticiario. Por otra parte, sus postulados han sido tema de numerosas polémicas a lo largo de varias décadas. Estas discusiones no han cesado en el presente.

Aunque sus filmes sirvieron como propaganda del gobierno soviético, Vertov se veía a sí mismo como un reportero que comunicaba hechos reales, no como un propagandista. A pesar del explícito carácter político de sus obras, fue un verdadero documentalista (al menos como en esta investigación se trata de esgrimir) porque fue

capaz de comunicar una realidad soviética construyendo un lenguaje cinematográfico con estilo propio, que tiene un mérito incluso mayor que otros autores porque Vertov no dirigía las filmaciones sino trabajó a partir de imágenes que filmaban de improviso otras personas.

VIKING EGGELING, HANS RICHTER, FERNAND LÉGER, DUDLEY MURPHY, JEAN PAINLEVÉ, WALTER RUTTMAN, ALBERTO CAVALCANTI, JEAN VIGO, BORIS KAUFFMAN

Documentalistas y ciudades

El nacimiento del cine atrajo a artistas de todos los géneros: pintores, escultores, músicos, escritores, arquitectos, fotógrafos, etc., quienes se reunían en los cineclubes a discutir sobre este arte. Miraban las películas, hablaban sobre ellas y exponían sus experimentos.

Esta actividad surgió en 1924, año en que fue fundado en París el primer cineclub, y consistía principalmente en una protesta contra el cine comercial y en un reconocimiento del poder que el cine ejercía sobre los hombres.

Pronto, estos artistas y principalmente los pintores, comenzaron a realizar sus películas con un estilo y unas ideas muy diferentes a las de los cineastas: ver al cine como un arte pictórico que utilizaba a la luz como medio y cuyas características representaban interesantes problemas de composición.

Aunque en un principio estos experimentos se alejaban del género documental, luego adquirieron elementos de éste, ya que filmaban objetos familiares de la realidad como base, a partir de la cual creaban una síntesis expresiva propia.

Por ejemplo, el sueco Viking Eggeling (1880-1925), inicialmente músico y pintor, logró integrar el movimiento a sus dibujos luego de conocer a Hans Richter, quien lo acercó al cine. Eggeling intentaba comunicarse con sus espectadores de la forma más pura posible y aseguraba que existian analogias entre la música y la pintura. Estos artistas intentaron generar mediante movimientos contrapuntísticos proyectados en la pantalla, una sensación similar a la música de las fugas de Johann Sebastián Bach. Buscaban comunicarse en un "lenguaje universal" a través de medios artísticos que transmitieran sensaciones, emociones, pensamientos y sueños, que se pudieran traducirse en música. Este lenguaje universal permitiría que el espectador no tuviese la necesidad de interpretar el trabajo del artista, y así, dicho trabajo, no sería contaminado por las nociones preconcebidas del espectador sobre la forma.

Por otra parte, Richter realizó *Sinfonía de las carreras* en el año 1928, organizando tomas de carreras de caballos en "configuraciones complejamente superpuestas" (Barnouw, 1996, p.68).

Otro ejemplo fue el *Ballet mecánico* (1924) del pintor francés Fernand Léger (1881-1955) y el pintor norteamericano Hermann Dudley Murphy (1867-1945), cuyas composiciones se basaban en ejes de movimientos mecánicos.

Por su parte, Jean Painlevé involucró a la ciencia con este movimiento de vanguardia cinematográfica: *La Raya*, *Huevas de Picón*, *Los erizos del mar*, e *Hipocampo*, fueron sus películas hechas entre 1928 y 1934.

Todos estos experimentos rondaron los cineclubes, pero fue Walter Ruttman quien produjo una obra que trascendió a las salas cinematográficas, creando un género que se impuso. Se trata de las "sinfonías de ciudades".

Ruttman filmó su primera sinfonía en Berlín (1927) titulada: *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* a partir de la cual comenzaron a surgir una serie de sinfonías de ciudades.

Berlin, sinfonía de la gran ciudad nos presenta un día en la urbe, del alba al ocaso como argumento basado en el ritmo y las configuraciones de esta ciudad. Ruttman realizaría luego sinfonías de Dusseldorf, Sttugart y Hamburgo.

Sólo las horas (1926) vendría siendo la sinfonía cinematográfica de París, hecha por el artista brasilero Alberto Cavalcanti, en la que pretende mostrar la realidad de esa ciudad, también desde el amanecer hasta caer la noche. Por su parte, Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov y Mijail Kaufman, se interesó igualmente por París, realizando estudios sobre el Sena y los Campos Elíseos. Más tarde, se uniría a Jean Vigo para trabajar en Niza y producir *Sobre Niza* el año 1930.

Según los datos que presenta Barnouw (1996, p. 73-74), el fotógrafo, pintor y escultor Man Ray realizó en París *Emak Bakia* (1927), a partir de objetos en rotación; *Combate de boxeo* (1927), en Bélgica, experimenta con el montaje de imágenes de este deporte; en 1929, el fotógrafo Ralph Steiner realizó *H2O* (1929) en Estados Unidos; en Alemania, Wilfried Basse, narra el montaje y posterior desmantelamiento de un mercado en *Mercado en la plaza Wittenberg* (1929); en Francia, se realizó *La noche eléctrica*, en el año 1930, con tomas de las señales luminosas de París; y finalmente, Henri Stork produjo *Imágenes de Ostende* (1930) en esa ciudad. En este sentido, el género persistió algún tiempo ubicándose casi totalmente en la década de los 20.

El cine sonoro y la depresión económica mundial fueron las principales causas de la desaparición de las sinfonías cinematográficas, las cuales aportaron varias ideas para la belleza visual de las imágenes cinematográficas de diferentes lugares.

JORIS IVENS

La cámara como un arma

"Es necesario que nuestro film
supere el reportaje, el mero testimonio"
Joris Ivens (1975)

Es muy común leer que Ivens es, junto a Flaherty y Dziga Vertov, el mayor documentalista de la historia del cine. Sin embargo, parece ser que este autor de documentales sigue siendo desconocido. Su carácter político lo ha alejado de ser distribuido como se lo merece. Más bien, sus películas han sido prohibidas en muchos países, incluyendo a los Estados Unidos.

Joris Ivens nació en Nimega, Holanda, su familia se dedicaba a vender material fotográfico, y a los doce años recibió una cámara cinematográfica profesional que su padre no logró vender. Un año más tarde, rodaría su primera película: *La flecha ardiente*.

Participa en la fundación del cineclub holandés "Film-liga" y se interesa por los movimientos vanguardistas. En esta primera etapa creadora, Ivens produce *El puente* y *Lluvia*, en los años 1928 y 1929 respectivamente, películas a las que Jean Mitry llama auténticos 'poemas impresionistas'.

Más tarde, en el film *Construimos* del año 1930, Ivens entra en el elemento que sería el eje central de su obra: el hombre en su medio de trabajo, el que lucha con la naturaleza y las relaciones sociales.

Al respecto Ivens afirma que "en las verdaderas películas documentales el héroe es el hombre sencillo que toma parte en la vida de un pueblo, confiado en su futuro feliz. Hay que confesar que a menudo se ha eludido al hombre en los documentales, que

resultan a veces demasiado neutros, descriptivos, secos o enciclopédicos. Hay sitio para el hombre en el documental, ¡y cómo!"[29].

Sus documentales son trabajos con una profunda carga política, a favor o en contra de algo. Por lo general muestran situaciones de represión, injusticia, opresión en las cuales el culpable quedaba perfectamente señalado.

Zuyderzee, hecha en 1930, es un verdadero canto al trabajo y una crítica profunda a una forma de trabajo. Luego vendrá *Borinage* en la cual se une efectivamente a la lucha de los obreros, utilizando la cámara como un arma. Esto sería ya en el año 1933.

La preocupación estética, el rigor en la composición y los avances técnicos nunca serán desconsiderados por Ivens, siempre preocupado por el perfeccionamiento de su medio expresivo. Su finalidad es convertirlo de un "arte para la masas" en un "arte al servicio de las masas mismas", donde el cine se comprometa en la búsqueda de la verdad, donde el cineasta adopte una posición honesta y respetuosa frente a la gente que está filmando.

Joris Ivens busca la inmediatez, pero no rechaza las reconstrucciones: si no se logró captar algún acontecimiento importante con la calidad técnica necesaria, debe ser reconstruido siempre y cuando imite perfectamente ese acontecimiento, evitando sobre todo, que esa reconstrucción no sea mejor al resto del trabajo hecho "en caliente", es decir, que tenga la mayor fidelidad posible a la realidad anterior.

Para Ivens, el guión no es más que una lista de acontecimientos a filmar.

El estilo de este autor introduce muchas veces la banda sonora con una original intención poco acostumbrada en el género documental. Aquí se ve cómo buscaba eficaces formas de expresión para un cine al servicio de las comunidades.

---

[29] Ivens, Joris. (1956). Mostrar al hombre. Citado en: CINEIDEAS, documento mimiografiado.

Joris Ivens afirma que "para lograr un film viviente y profundo, hay que introducir en él al hombre individual, enseñar su vida personal. Es necesario que el público reconozca a sus héroes en el film documental"[30].

Pero esto no es suficiente para él, además "hay que encontrar en el documental un estilo, un método para crear hombres, hombres vivientes y no simbólicos."[31] Es decir, encontrar la forma de hacer un registro profundo de lo que se estudia, hallar el mejor camino para la comprensión de ello: el hombre.

Ivens recibió el apodo de "el holandés errante" debido a sus constantes viajes, sus películas fueron rodadas en todos los continentes, incluyendo Latinoamérica.

Entre las películas que Ivens filmó se encuentran: *The power and the land* (1940), sobre la electrificación; *Our russian front* (1941), en la que intenta convencer a los Estados Unidos sobre la necesidad de intervenir en la guerra europea al lado de los rusos contra Alemania; *Accion Station* (1942), también de tono bélico; *Indonesia calling* (1946), sobre la independencia de Indonesia de Holanda, film en el cual llama la atención que el autor, de origen holandés, esté a favor de Indonesia; *Los primeros años* (1947) que aborda aspectos del cambio radical en Checoslovaquia, Polonia, Bulgaria y Yugoslavia; *La Paz vencerá* (1950) y *La amistad vencerá* (1951), primera película de Ivens a color, sobre el festival mundial de la juventud; *La carrera de la paz: Varsovia-Berlín-Praga* (1952); *La canción de los ríos* (1954-1955), obra maestra de este autor, sobre la vida de los trabajadores que habitan en las riberas del Missisipi, Yang-Tse, Ganges, Volga, Nilo y Amazonas: los seis grandes ríos del mundo.

La canción de los ríos es considerada uno de los proyectos más ambiciosos de la historia del cine, en el que colaboraron Bertolt Brecht y Chostacovitch.

---

[30] Ivens, Joris. (1956). Mostrar al hombre. Citado en: CINEIDEAS, documento mimiografiado.
[31] Idem.

Pero hablemos del estilo de Joris Ivens más que de su larga lista de películas. "Para Ivens lo esencial es llegar al fondo de un asunto, de un tema y sus valores fundamentales, lo más bella, simple y directamente posible"[32]. El montaje refuerza el tratamiento de ese tema; es en el montaje donde se muestran las verdaderas fuerzas en movimiento, en el que se enseña cómo el hombre transforma su medio y cómo ese medio, a su vez, transforma al hombre. Para Ivens, el montaje juega un papel de suma importancia en la película documental, colocando a Pudovkin y Eisenstein como maestros al respecto.

Sin ser complaciente estéticamente, el mensaje de Ivens busca impulsar al espectador a la necesidad de combatir para instaurar ese mundo en el que cree el autor, a través de imágenes reales profundamente elaboradas, ritmadas e integradas en un trabajo de montaje en el que logra una perfección al nivel de los maestros soviéticos.

En cuanto a la forma de hacer documentales, Joris Ivens reflexiona sobre una herramienta poderosa, el comentario, afirmando: "La imagen transforma, enriquece el valor de las palabras y las palabras elevan el nivel de expresión de la imagen, el documentalista puede penetrar más profundamente la realidad gracias a un buen uso del comentario"[33].

El documental debe estar ligado con la vida real desde un principio, esto es esencial para el autor en cuestión. El documental tiene sus fuentes y sus fuerzas en los hombres en acción, y en acción para una vida mejor, es decir, en la lucha del hombre frente a cualquier adversidad que le impida esta mejora desde todo punto de vista.

---

[32] M. Villegas López, *Los grandes nombres del cine II*, Barcelona, 1973, 101. En: Ivens, Joris; Loridan, Marceline; Millán, Juan Antonio. (1975). Paralelo 17. La guerra del pueblo (p. 18). Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

[33] Ivens, Joris. (1956). Mostrar al hombre. Citado en: CINEIDEAS, documento mimiografiado.

Mañana en Nanguila (1960) sobre la toma de conciencia de independencia de la República de Mali en África; *Carnet de viaje* y *Pueblo en armas* (1961) realizadas en Cuba; *Valparaíso* (1962) rodada en Chile sobre la marcada diferencia entre las zonas ricas y las más pobre de Santiago de Chile; *Se trata del circo más pequeño del mundo* (1963), también rodada en Chile; *El cielo, la tierra* (1965) y *Lejos del Vietnam* (1967) filmes-planfletos de creación colectiva sobre la determinación de los vietnamitas frente a su guerra; *Paralelo 17 – la guerra del pueblo* (1968), y *El pueblo y sus fusiles* (1969), en las que el trabajo en grupo y la creación colectiva sustituyen a la figura solitaria del realizador que da al cine una dimensión supraindividual que para el autor es la forma más perfecta de creación artística.

Las consideraciones de Joris Ivens acerca del trabajo del documentalista se pueden entender mejor desde sus propias palabras: "no hay que quedarse en la superficie de los acontecimientos, sino compartirlo todo con la población, en un lugar preciso, durante un cierto tiempo, para penetrar mejor por el rodaje en la vida cotidiana" (Ivens et al., 1975, p. 25).

A esto agrega: "existe el peligro de caer en la trampa de un estilo demasiado naturalista; quiero decir que se corre el riesgo de rodar un film que sea sencillamente una copia de los aspectos exteriores de la vida. Por esto es por lo que no reemplazamos al pueblo; las condiciones de vida son también las condiciones de trabajo y la cámara debe estar siempre inmersa en la acción" (Ivens et al., 1975, p. 32-33). Pero no sólo se debe relacionar al hombre con su medio o con su trabajo, sino que hay que relacionarlos entre sí, de manera que formen una unidad orgánica.

Esta afirmación se puede evidenciar desde sus primeros documentales, tales como *Tierra de España* (1937) y *Borinage* (1933), hasta los últimos, señalados anteriormente. Las obras de Joris Ivens son de una calidad tal que hacen del autor uno de los cineastas más destacados de la historia del género documental cinematográfico.

JOHN GRIERSON Y LA ESCUELA DOCUMENTALISTA BRITÁNICA

El documental cívico

"Considero al cine como un púlpito"
"Yo lucho por el documental simplemente porque
en el empleo de la materia 'verdadera' está
incluida también la posibilidad de hacer obra creadora"
John Grierson.

Para Grierson (1898-1972), los nuevos medios de comunicación, en especial el cine, tenían gran influencia en la propagación de ideas y, en este sentido, estaban reemplazando a la Iglesia y a la escuela. Consideraba que la educación podía valerse del cine documental porque ésta debería fundamentarse más sobre bases dramáticas diferentes a las bases intelectualistas (tradicionales en los sistemas educativos), que permitan al ciudadano aprehender la realidad a través de la vivificación del mundo en el que desarrolla sus actividades, llenando el vacío existente entre el ciudadano mismo y la comunidad. Por ello, el cine documental debe enseñar al ciudadano exponiendo y dramatizando "situaciones conflictivas y sus implicaciones de una manera que tuviesen sentido" (Barnouw, 1996, p. 77).

La crítica social es entonces el primer y casi exclusivo propósito del documental realizado por Grierson y sus seguidores quienes, a diferencia de Flaherty, buscaban apartar los ojos de los rincones del mundo para fijarse en el drama de lo cotidiano. Flaherty se acercaba a la intimidad del individuo de tierras lejanas, tocando su esencia humana y acercándolo a otras culturas; Grierson realizaba un acercamiento a la intimidad de la sociedad que lo rodeaba, que muchas veces era ignorada.

Grierson consideraba que el noticiario se limitaba al presentar únicamente los hechos noticiosos y concretos, lo cual produjo la necesidad del documental: un género que mostrara esas noticias, exponiéndolas con ideas o reflexiones sobre ellas, utilizando

todas las potencialidades y formas icónicas de la expresión cinematográfica, lo que implica una demora en el montaje; sin embargo, se trataba de un acercamiento especial a la realidad, acercamiento que se caracterizaba por no ser efectista. Dicha demora era compensada por un nuevo carácter en las noticias: duradero porque el espectador se instruía. Esto se lograba dejando de lado la técnica de la simple acumulación de hechos para, en palabras de Grierson, "crear un género de 'cuento' que enlazara los acontecimientos mediante un nexo vital y orgánico para hacer universalmente accesible un mundo tan complejo e intrincado como el nuestro"[34].

En este sentido, el documental debe buscar educar a la población mediante la propaganda, para que el espectador sea una persona cívica y útil a la sociedad.

La escuela documentalista inglesa estuvo apoyada por diferentes empresas e instituciones, empezando con la Empire Marketin Board que creó una unidad cinematográfica. Al disolverse esta empresa, el grupo pasó a formar parte de la General Post Office, pero siempre estuvo liderado por Grierson, quien a pesar de haber dirigido una sola película de las producidas por esta escuela, siempre orientó a todas las demás.

La escuela documentalista británica contó con la colaboración de Robert Flaherty, autor que la influenció en gran medida como se puede notar en escritos de Grierson. Sin embargo, tanto este último como otros integrantes del grupo, discrepaban radicalmente en cuanto al centro de atención de los documentales.

Entre los miembros más destacados del grupo podemos nombrar al brasileño Alberto Cavalcanti, a los británicos Paul Rotha, Basil Wright, Edgar Anstey, Arthur Elton, Mary Field, John Taylor y Stuart Legg, y al escocés Harry Watt.

---

[34] Selección, traducción y prólogo de Pasquali, Antonio. (1959). Información audiovisual. Cuaderno Nº 7. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

En muchos de los films realizados por esta escuela, estos cineastas desempeñaban y compartían más de un rol como dirección, producción, cámara. El estilo de producción movimiento documentalista se consolidaría en una especie de creación colectiva debido a este intercambio de funciones dentro de la elaboración cada película.

La influencia de este movimiento en Inglaterra y el extranjero se originó principalmente por los escritos Grierson y Rotha.

El cine documental era considerado por Grierson como el género "más viril" de la cinematografía, que debía adentrarse en los conflictos sociales. Pronto, este movimiento habría de cambiar la película documental.

Generalmente, las producciones de esta escuela eran cortometrajes acompañados por comentarios con un alto contenido político, producto de los tiempos que transcurrían, que reforzaban los puntos de vista de los autores.

La película que marcó el comienzo de la escuela documentalista británica, *A la deriva*, de Grierson en el año 1929, fue seguida por una gran cantidad de producciones durante toda la década de los 30, años de apogeo del movimiento que luego tomó connotaciones especiales durante la Segunda Guerra Mundial.

Cuando la guerra comenzó, el Ministerio de Información de Gran Bretaña tenía como misión el control y la producción de filmes documentales. La escuela documentalista inglesa tomó por objetivo la realización de películas de propaganda democrática con un tratamiento realista, que sirviera como una visión del futuro que trascendiese el momento presente.

Los documentalistas británicos se consideraban a sí mismos como una especie de profetas. Es decir, ellos creían que a través del cine se adelantaban a los

acontecimientos. También sentían que eran intermediarios entre los dos grandes grupos de la sociedad en la que vivían. Para ellos su rol era presentar a una parte de la sociedad, la otra parte que ignora, hacer que los ingleses vieran en el cine a Inglaterra.

El cine británico de la guerra es la culminación de una trayectoria que adopta conceptos con una causa única y absoluta, a diferencia de las ideas de servicio a causas parciales, típicas del documental inglés de los años 30. "Y sobre todo no sirve a una marca comercial o gubernamental, sino a una entidad nacional y a un pueblo"[35]. Los documentales que muestran el alma británica o el sentimiento nacionalista fueron los más característicos durante los años de guerra.

El recurso era dar a conocer a Inglaterra sin ridiculizar al enemigo, pues consideraban que no se creaba un sentimiento de nacionalismo con la degradación de otros. Con la visualización de Inglaterra se lograba una identificación del espectador con el país, haciendo que el pueblo amase a su patria y la considerara la mejor.

La guerra marcó a este movimiento documentalista en otros aspectos tales como los avances técnicos en lo que se refiere a la realización cinematográfica, y los progresos en el sistema de distribución de los documentales en Inglaterra: todos los documentales producidos durante la guerra se proyectaban en salas comerciales, las más visitadas por públicos populares.

Pero la guerra sirvió también para crear documentales de autor más que registros bélicos, porque presentaban los hechos con estilo y poética. Florecieron verdaderos autores de documentales.

Los documentales británicos que se realizaron durante la guerra se diferenciaban a los anteriores de la misma porque tenían nuevos temas y objetivos. Esta diferencia no

[35] MEDRANO, Adela. (1982). UN MODELO DE INFORMACIÓN CINEMATOGRÁFICA: El documental inglés (p. 48). Barcelona, España: Editorial ATE.

tiene que ver con su estilo o forma de producción sino más bien con "una mayor enfatización de algunos elementos no sólo en el aspecto divulgador (...) sino también en el enaltecer el espíritu nacional, la moral de combate y resistencia y la esperanza de la difícil y lejana, pero segura, victoria nacional" (Medrano, 1982, p. 33).

Los documentales de esta época se caracterizan por ser informativos. Varían su temática y producción de acuerdo con lo que va ocurriendo en la guerra. Adela Medrano (1982) afirma que se pueden dividir en los siguientes grupos, de acuerdo con los temas que tratan: films estrictamente de guerra, de educación, de industria y trabajo, de agricultura, de sanidad, de defensa civil, de alimentación, de salvamento, de comunicaciones y transportes, de reconstrucción nacional, de exaltación nacional y democrática, de relaciones exteriores.

El cine documental británico de las décadas de 1930 y 1940 no es un cine militante ni de objetivos políticos únicamente. Se trata más bien de un cine de carácter social, informativo y educativo. En fin, al igual que Adela Medrano, opinamos que se trata de un cine cívico.

Si bien los conflictos bélicos originaron que se enfatizara en ciertos temas, el estilo y la forma de estos documentales siguieron siendo igual a los anteriores ya que los "Primeros Principios del Documentalismo" escritos en 1932 por Grierson en *Cinema Quaterly* continuaban presentes en ellos:

"1) Nosotros creemos que la capacidad del cine de moverse, de observar la vida misma, puede ser explotada según una forma artística nueva y vital. (...) El documental se propone fotografiar el mundo real y la historia real.

2) Nosotros creemos que el actor natural, las escenas naturales, son los mejores guías para interpretar el mundo moderno en la pantalla.

3) Nosotros creemos que los materiales y las historias tomadas de la realidad en bruto, pueden ser más bellas, más reales en sentido filosófico, que las escenas representadas. El cine tiene la capacidad sorprendente de hacer valorar el gesto que la tradición ha formado, que el tiempo ha pulido" (Citado por Medrano, 1982, p. 44).

Así, los autores ingleses intentan reformar la situación existente en algo más satisfactorio, creando conciencia política y social en el espectador, denunciando injusticias. Sin embargo, no profundizaban, según Adela Medrano, en la causas básicas de ellas. Su propósito no es presentar un análisis político sino el que afirma Rotha en *Documentary Film*: "*El documentalista no busca extraer conclusiones, sino hacer una constatación permitiendo sacar conclusiones...*" (Citado por Medrano, 1982, p.45).

El cine era considerado por Grierson y sus seguidores como una tribuna a través de la cual hacer propaganda, así como puede ser empleado para diversión, educación o arte.

"Grierson exhortaba a su personal a que evitara todo 'esteticismo'. Les decía que en primer lugar ellos eran propagandistas y sólo en segundo lugar autores de películas" (Barnouw, 1996, p. 82).

La escuela documentalista británica tuvo una gran importancia porque demostró que se pueden realizar filmes con intenciones didácticas sin que éstos pierdan su calidad artística.

LENI RIEFENSTAHL

La belleza como fin

"El Führer ha reconocido la importancia de la cinematografía.
¿En qué otro lugar del mundo se han reconocido
como visión de tan vasto alcance las potencialidades del cinematógrafo
para obrar como cronista e intérprete de los sucesos contemporáneos?
Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl es una autora de documentales ampliamente cuestionada por su supuesta adepción al nazismo, pero esa visión, creemos, no debe empañar su capacidad como artista que realizó verdaderas obras maestras.

Leni Riefenstahl, nacida en 1902, se considera a sí misma como "una víctima" de los antifascistas, y afirma que su interés siempre fue otro, siempre estuvo en relación con el arte cinematográfico.

"Me gusta la belleza. Con mi arte, intento transmitir alegría al espectador. Nunca haría fotos o películas de gente enferma"[36], declaraba esta creadora cuando presentó su autobiografia en Francfort en el año 2000, agregando que en sus películas nunca hubo una alusión antisemita.

Su vida, según sus propias palabras, siempre la dirigió hacia una constante búsqueda de lo insólito y maravilloso, de los misterios de la vida. Primero fue bailarina de ballet con cierta figuración hasta que una lesión la alejó de esa carrera. Luego sería actriz de cine y finalmente directora y fotógrafa.

Una casualidad importante en la decisión de Riefenstahl por el cine fue ver una película sobre los montes dolomitas hecha por el doctor Arnold Fank. La impresión que

[36] Alonso Montes, Ana. (20 de octubre de 2000). Leni Riefenstahl se rinde culto a sí misma en la Feria de Francfort [artículo], El Mundo (España), [Online]. Disponible: http://sudinero.elmundo.es/2000/10/20/cultura/20N0149.html

esas imágenes causaron en ella fue tan determinante para su apuesta por el cine como cuando vio el film *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, que terminó de cautivarla en su consideración sobre el cine como una forma de arte. Riefenstahl incursionó en el cine primero como actriz y luego como directora.

El caso de Leni Riefenstahl es curioso, pues no hubo en Alemania movimiento, cineclub ni producción alguna que no escapara del control de Joseph Goebbels, ministro de Ilustración Popular y Propaganda durante la era nazi. Esta cineasta fue la única que logró escapar de este control.

Haber producido filmes a favor del partido nazi le generó una suspensión de 50 años en el cine mundial. A los cien años de vida y apenas finalizada esa suspensión, está rodando un documental, a estrenarse en agosto del presente año (2002), que nada tiene que ver con los nazis.

En el año 1933 empezó su carrera como directora con *Victoria de la fe* para luego recibir un encargo del mismo Hitler: filmar la concentración del partido nazi en 1934, en la cual se demostrara el renacimiento de Alemania. Esta película fue una superproducción, con una movilización y un despliegue de recursos humanos y de maquinarias nunca antes visto.

Leni nunca inventó las acciones que filmaba, su misión era crear el máximo impacto con las imágenes que captaban sus cámaras. Esta película, titulada *El triunfo de la voluntad* y terminada el año 1935, fue premiada en Venecia y París, además de ser reconocida como obra maestra en su país.

El estilo de Riefenstahl no permitía el uso de comentarios orales, a los que consideraba "enemigos del cine", dejando la verbalización sólo a los discursos de Hitler y otros líderes. Prefería el uso de intertítulos.

El montaje tenía tal importancia para lograr estos efectos, que el nuevo proyecto de la autora, un documental sobre los juegos olímpicos de Berlín en el año 1936, fue presentado por la misma pidiendo un año para ajustarlo. Sin embargo, el proceso de montaje duró dos años en vez de uno.

Olimpia se llamó este fabuloso documental, compuesto por dos largometrajes, en el cual cumple con Hitler sólo en la parte inicial del primero de ellos. El resto es un poema sobre el cuerpo humano en acción, que en la opinión de Barnouw, presenta escenas de una exquisitez nunca antes llevada al cine.

Olimpia contó con sesenta operadores trabajando a las órdenes de Riefenstahl, quien experimentó métodos revolucionarios para la época. Por ejemplo: colocó ruedas a las cámaras para poder seguir el movimiento de los atletas; cavó fosos en el estadio para captar los saltos desde una perspectiva aérea; utilizó un objetivo de 600 mm, el de más largo alcance, y se las ingenió para lograr una cámara subacuática para los saltos de trampolín.

A pesar de que esta película fue considerada una obra maestra, nadie se atrevió a distribuirla en los Estados Unidos. Sin embargo, logró conseguir una proyección de la misma para unos cincuenta periodistas y miembros de la comunidad cinematográfica de Hollywood, luego de la cual, Los Ángeles Times publicó: "Es un triunfo de la cámara y una epopeya de la pantalla. Contrariamente a lo que se dice, de ninguna manera es una película de propaganda"[37].

Leni Riefenstahl fue una trabajadora incansable: no sólo interpretaba papeles en películas y dirigía, sino que también escribía guiones y montaba la cinta.

[37] Leni Riefenstahl. (Sin fecha). Consultado el día 5 de diciembre de 2001 de la World Wide Web: http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/cine/leni.html

La guerra mundial interrumpió la obra de esta cineasta que fue testigo de las atrocidades de la guerra cuando hizo de corresponsal en Polonia, y quedó tan horrorizada que pidió permiso para nunca más filmar escenas bélicas.

La carrera cinematográfica de Riefenstahl luego de la guerra estuvo marcada por la frustración de grandes proyectos como *Tierra Baja* (rodada en España): por razones de presupuesto, a esta película sólo le faltó terminar la sincronización y el montaje. Sin embargo, pudo estrenarla veinte años después de haber sido empezada.

En 1948, la cineasta tuvo el primer juicio sobre su relación con el partido nazi y Hitler. A partir de esa fecha estuvo envuelta en una polémica situación. En el año 1952, el tribunal de desnazificación la clasificó como "colaboradora". Esto contribuyó a que sus proyectos de filmación fueran pospuestos y luego cancelados definitivamente.

En el año 1961 desembarcó por primera vez en África, tierra en la que donde permanece hasta nuestros días, y en la que ha desarrollado un trabajo fotográfico de gran proyección mundial.

En el año 1992, ya con noventa años, participa y gana el premio Emmy con su obra *El poder de las imágenes,* y en el año 1993 es rodado un documental sobre su vida, titulado *La maravillosa y horrible vida de Leni Riefenstahl*, y dirigido por Ray Müller.

Los documentales de esta artista la definen como lo que ella es: una creadora que se atreve a poner todo en función de lo que quiere mostrar y la forma en la cual lo quiere hacer: preocupada principalmente por las formas, los espacios, la composición del cuadro y el movimiento de la gente y las cosas dentro de él; dando una sensación de que los "contenidos" parecen no importarle.

PARE LORENTZ, RALPH STEINER, WILLARD VAN DIKE Y LA LIGA DE TRABAJADORES CINEMATOGRÁFICOS Y FOTOGRÁFICOS DE NUEVA YORK

"La fotografía es parte del ser humano -tú-
y como personas estamos más interesados en seres humanos que en montañas.
Al mostrar una fotografía estás mostrando una radiografía de tu corazón.
El silencioso, maravilloso pintor americano Edward Hopper lo dijo muy simplemente.
Dijo, 'el trabajo es el hombre. Tú no puedes conseguir algo de la nada.'"

Ralph Steiner

Trascurría el año 1929 cuando la depresión económica en los Estados Unidos hizo que los cineclubes de ese país se concentraran en denunciar los problemas por los que se atravesaba. Como una de las consecuencias de esta situación nació la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos de Nueva York al siguiente año, 1930.

Siguiendo la línea de Barnouw, se puede afirmar que las protestas, las "marchas del hambre", los despidos, los cierres de establecimientos, las huelgas, las llamadas "villas Hoover" (casas precariamente levantadas durante el gobierno del presidente Hoover), y todo fenómeno endémico fueron los puntos de atención en los que se concentró esta liga.

Hambre fue la primera producción de esta corriente, construida por diferentes tomas, de diferentes miembros de este grupo, hechas en la marcha nacional del hambre en el año 1932.

Pero la situación cambiaría a partir de 1933 cuando Roosevelt toma la presidencia. La liga comienza a recibir apoyo oficial, y Ralph Steiner y Willard Van Dike produjeron *Manos*, en 1934, año en el que se dramatizaba la obra del auxilio gubernamental.

A su vez, la AR, o Administración del Restablecimiento, apoyó la producción de un documental sobre los vendavales de polvo realizada por Pare Lorentz, quien escribía crítica cinematográfica y se preocupaba por la función social que debía cumplir el cine. El resultado fue *El arado que labró las llanuras* en el que Lorentz, junto a la música de un compositor de apellido Thompson, produjo un nuevo estilo. La música aportaba nuevas dimensiones y el trabajo de montaje llegó a ser un proceso unificado en el que ni la música ni la imágenes debian imponerse una sobre la otra. Esta producción mostró un problema nacional utilizando abundante documentación y fuerza emocional, como lo señala Eric Barnouw.

Más tarde, en 1938, Lorentz rodaría su nuevo documental llamado *El río*, en el que se nota el patriotismo de su autor a través de la combinación de un texto poético, música (interpretada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York) e imágenes, que utiliza como medio para elogiar y criticar a su país (EEUU). El texto de este mismo documental fue nominado para el Premio Pulitzer de Poesía de 1938.

Ese mismo año, el grupo Frontier Films, conformado por miembros veteranos de la Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos de Nueva York, empezó a mirar hacia otros problemas de orden internacional que representaban ahora una mayor preocupación por parte del público. Tales problemas eran la guerra civil en España y la guerra de Japón y China, que de alguna forma empujaron hacia la Segunda Guerra Mundial.

Corazón de España, en el año 1937, y *China devuelve el golpe*, realizada el mismo año, son ejemplos de este cambio de escenario que sufrió el documental norteamericano. Sin embargo, el aporte de la Liga y de sus autores al género serán siempre de una importancia grande ya que su manera de concebir al cine, en especial la de Pare Lorentz, inspiró a otros grupos de cineastas en los años de la década de 1930.

Por ejemplo, en 1939 el Instituto Americano de Planificadores encargó una película que registrara la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Así surgió *La ciudad*, dirigida por Willard Van Dyke y Ralph Steiner, en la que también participó Lorentz. La película trata sobre la importancia histórica de la vida rural que se da dentro de las ciudades en Norteamérica, los males de los hogares urbanos que se habían convertido en una supuesta América industrializada, así como, de la posibilidad de reclamar la "buena vida" a partir de iniciativas suburbanas de solución frente a los problemas de vivienda.

A pesar de que esta película es un documento descollante de las crisis urbanas manejadas con un toque de humorismo que la diferenciaba de los filmes de Lorentz, está presente el estilo poético de los documentales de este autor, estilo de tono revolucionario que tomaba al cine como medio útil para transmitir mensajes sociales y políticos.

Pare Lorentz creía que si se dejaban atrás los aspectos negativos del presente y se buscaba el pasado que había sido exitoso, los estadounidenses serían capaces de reclamar los aspectos positivos de ese pasado. A través de un estilo artístico, más cercano a la poesía (algunos historiadores aseguran que se semejaba a la obra de Walt Whitman, por los versos libres que usaba, la forma de repetición de palabras y frases, así como por incluir nombres de lugares estadounideses) que a la misma narrativa, Lorentz pretendía usar los documentales que hacía para el Gobierno de los Estados Unidos para transmitir este mensaje de encuentro con un pasado que tenía valores positivos.

LA LIGA CINEMATOGRÁFICA PROLETARIA PROKINO, AKIRA IWASAKI Y FUMIO KAMEI

"Hacer una película turística como una película sobre los pueblos granjeros vistos desde la perspectiva del materialismo histórico era extremadamente difícil para la época. Pero lo intenté y el que lo haya hecho es probablemente la razón por la cual es vista como importante para la historia del cine. Viéndola de nuevo ahora después de tantos años, esto es lo que yo mismo pienso que es fundamental sobre el film, más que cómo es como film en sí"

Fumio Kamei, en una introducción que dio a una proyección de "Kobayashi Issa"

Muy parecido a lo ocurrido en Nueva York estaba pasando en Japón, donde se fundó, en el año 1929, la Liga Cinematográfica Proletaria Prokino, que al igual que su paralela liga en Nueva York, comenzó por ver y comentar filmes para luego producirlos.

Akira Iwasaki fue el miembro más destacado de esta liga en la que desarrolló lentamente el género documental en Japón, cuyo tema más frecuente era el de la expansión de ese país hacia el continente asiático.

Esta fue la herencia que recibió Fumio Kamei, quien vendría siendo uno de los autores más importantes de documentales en Japón durante la década de 1930, sobre todo a partir del año 1937, cuando Japón reinició su guerra con China.

Los filmes *Shanghai* (1937); *Soldados combatientes* (1939); la trilogía "Shinano", cuya primera película fue *Kobayashi-Issa* de 1941 (un filme que le encargaron para fomentar el turismo en la prefectura de Nagano, pero que, aprovechando la oportunidad, convirtió en una obra sobre los pueblos rurales de Japón usando las poesías de Kobayashi, un artista de la región), seguida por *Inabushi*, y finalmente *Pueblo y País* ("Machi to noson") que nunca terminó, representan la obra de este autor, en la que la ambigüedad es lo más fascinante de su estilo. Por ejemplo, en la primera de estas películas, *Shanghai*, Fumio Kamei filma a oficiales japoneses para que le cuenten cómo habían triunfado en la toma de Shanghai, y también muestra, de vez en

cuando, los paisajes desolados de los campos de batalla. Así logra comunicar esa historia deslastrándose de la mentalidad de guerra sacra que reinaba en su contexto y enseñando una visión más realista.

Algunos años después, Kamei fundó la productora independiente "Filme Documental de Japón", apoyando al género cinematográfico documental.

Tanto en Japón, como en Europa y en los Estados Unidos, el género documental fue casi totalmente estándar. Básicamente se hacían filmes de defensa de alguna causa, rodados como una película muda a la que se le agregaba una narración o voz en off, serena en unos casos pero la mayoría de las veces, resonante, llena de autoridad y respaldada por una música impresionante.

Gracias a los esfuerzos de documentalistas como Akira Iwasaki y Fumio Kamei, las siguientes generaciones de cineastas conocieron documentales más originales y con un estilo donde se siente la presencia de un autor, de un artista.

TESTIMONIOS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

"Si uno compara la franqueza y la intensidad del efecto que los múltiples medios de la propaganda tienen en las grandes masas, la película es indiscutiblemente el de más grande alcance

Fritz Hippler

Fritz Hippler: Alemania ataca

Los alemanes no sólo comenzaron una guerra atacando a Polonia en el año 1939, sino que cultivaron además un estilo documental que dominaría en el mundo entero durante la contienda bélica.

El cine era considerado un arma y Fritz Hippler fue el genio encargado de dispararla por parte de Alemania. El autor tenía la misión, por un lado, de exaltar los valores nacionalistas de su país e incitar a sus compatriotas con determinación; y por el otro, de acobardar a los enemigos.

Su estilo era de exaltado lirismo y con una constante apelación a la ironía. A pesar de que tomaba al cine como un medio educativo que debía llegar a la sensibilidad de las masas, se diferenciaba de los documentalistas británicos porque ridiculizaba al enemigo para crear un sentimiento nacionalista. Y aunque apoyara al nazismo y trabajara para Joseph Goebbels, Ministro alemán de Propaganda, al igual que Leni Riefenstahl, se diferenciaba de esta autora porque en los films de Hippler estaba mucho más presente la intencion de dicho Ministro y se hacían alusiones antisemitas. Sin embargo, Hippler afirma que no creía los rumores que le llegaban sobre el holocausto en aquel entonces, es decir, no se considera parte de ese hecho.

Hippler fue el máximo exponente de este tipo de documental en Alemania. Su película más notable fue *El eterno Judío*, presentada a finales del año 1940, un film antisemita como muchos más en la Alemania de aquella época, sólo que se trataba de un documental y no de una película de ficción como lo eran las demás.

Humphrey Jennings: la defensa inglesa

La respuesta británica no tardó en llegar y John Grierson había preparado en cierta forma al país para esta guerra de documentales. La figura más destacada del frente inglés fue Humphrey Jennings.

Jennings se diferenciaba profundamente de su enemigo Hippler, ya que sus películas "nunca explican, ni exhortan, ni arengan, sólo *observan*" (Barnouw, 1996). Y, siguiendo la línea de la escuela documentalista inglesa iniciada por Grierson, tampoco incitaban a odiar al enemigo.

Entre las muchas películas que realizó Jennings están: *English Harvest* (1938), *Spring Offensive* (1939), *London can take it* (1940), *Heart of Britain* (1941) y *The 80 Days* (1944).

Jennings experimentaba con la banda sonora y se valía permanentemente de narraciones en off en las que el diálogo era utilizado en una medida poco usual, donde apelaba a la ironía. En una búsqueda constante del sentimiento de la época.

La Unión Soviética abre fuego

Gregoriev, Karmen, Varlamov, Kopalin, Dovzhenco, Yutkevitch y Slutsky

A la Unión Soviética también le llegó al hora de sorprender al mundo con sus documentales bélicos, que por primera vez mostraron a los ejércitos nazis derrotados y harapientos.

Los temas principal eran las campañas bélicas, las batallas, las atrocidades del enemigo. Pronto, las películas de los autores nombrados en el título anterior, se convertirían en clásicos de la filmografía de la guerra.

El género documental, que en la década de los 30 había perdido vigor, renació durante la Segunda Guerra Mundial y hasta importantes autores del cine de ficción soviético se abocaron a la tarea de la película de "toque de clarín" (como la llamó Barnouw). Entre los mismos están Dovzhenko y Yutkevitch.

Un cineasta que destaca es Roman Karmen, quien a través de sus documentales creó una visión de las décadas de 1920 y 1930 realmente trascendente. Este director era un luchador y un camarógrafo de sangre fría que logró registrar imágenes impactantes de la construcción del socialismo en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, de las barricadas de Toledo en la Guerra Civil Española, de los primeros pasos de la

Revolución Cubana, así como, de la defensa de la coalición de Unidad Popular de Salvador Allende, entre otros hechos.

Las películas documentales rusas de la guerra mostraban la heroica resistencia ofrecida en Moscú, Stalingrado y Leningrado; produjeron un cambio de opinión sobre la supuesta derrota de la Unión Soviética ante el ataque de Hitler, y sirvieron de inspiración para las posteriores realizaciones norteamericanas cuando su turno les llegó.

Frank Capra

Alemania le declara la guerra a los Estados Unidos y Japón bombardea Pearl Harbor. Los hechos hacen que este país vaya a la guerra y por lo tanto, que produzca películas "clarinadas".

Fue así como el director nacido en Italia Frank Capra, luego Mayor Capra del ejército, se convirtió en la principal figura en este género para la década de 1940. Este director fue bastante premiado por sus obras, entre las que destaca su serie *Why We Fight* (*Por lo que peleamos*), realizada entre 1942 y 1945. En ellas hacía propaganda política para apoyar a la causa estadounidense, introduciendo un recurso que consistía en permitir que los enemigos de los Estados Unidos hablaran en sus documentales, dándoles la palabra a través de imágenes que recopilaba de dichos enemigos (muchas veces las mismas que utilizaban para sus propias propagandas políticas). Estas imágenes las yuxtaponía con otras donde se veían los crímenes de guerra, víctimas civiles, así como, edificios destrozados.

Es decir, la forma de despertar y colocar a un país a favor de la guerra, así como motivar a sus soldados, fue a través del cine, haciendo emotivos documentales históricos o lecciones de historia.

Roberth Flaherty y Joris Ivens pertenecieron a la unidad de Capra, pero no pudieron adaptarse a la producción masiva de ésta.

Las películas producidas con fines bélicos eran simplistas para la interpretación, lo cual se consideraba necesario ya que así, el mensaje era más directo. Por primera vez el ejército norteamericano se dedicó a educar políticamente a sus soldados.

Ya cuando la guerra estaba terminando, los documentales se concentraron en las victorias y al igual que en la Unión Soviética, algunas importantes figuras del cine de ficción del país se avocaron a realizar documentales, siendo la más destacada John Huston.

La producción de documentales durante la Segunda Guerra Mundial se hizo fuerte y vigorosa, y estaba ligada directamente con los centros de poder político y militar. Esto permitió que, a pesar de la situación desequilibrada que genera cualquier guerra, varios cineastas desarrollaran propuestas estilísticas a través de sus documentales, que en varios casos llegaron a ser obras de arte.

DESPUÉS DE LA GUERRA

Arne Sucksdorff. Neutralidad y naturaleza

Una corriente surgida después de la guerra fue la liderada por Arne Sucksdorff, en Suecia, un país neutral, con sus películas *Rapsodia de agosto* (1940), y *Esta tierra está llena de vida* (1941), y fue seguida por varios documentalistas en otros países europeos: Henri Stork, en Bélgica, que realizó, entre otras, la película *La joie de revivre* de 1947; Georges Rouquierson, del que se puede citar el documental *Farrebique* de 1946, en Francia; y Bert Haanstra con *El espejo de Holanda* (1950), en Holanda, son algunos de los casos.

Esta corriente se orientaba hacia la poesía, haciendo documentales a manera de odas o contemplaciones maravillosas del mundo circundante como forma de reaccionar ante todo el horror pasado.

Con temas totalmente alejados de la guerra, las películas de Sucksdorff se realizaban sobre la base de acciones naturales, siendo su principal objetivo mostrar a la naturaleza y sus actores: los animales y la vegetación. Como ejemplo, podemos citar sus documentales: *The great adventure* (*La gran aventura*) de 1953, un largometraje donde la mirada de niños explora los ritmos de la naturaleza a través de una historia de dos hermanos campesinos que rescatan y domestican a una nutria, a escondidas de sus padres, mientras se ve el cambio de las estaciones; el cortometraje de 1956, *Hunter and the forest - A story without words* (*El cazador y el bosque - Una historia sin palabras*), un idilio que surge cuando un cazador se encuentra con una familia de venados, historia en la que se contraponen la costumbre del hombre de cazar con sus sentimientos con respecto a la naturaleza y la conservación; y, *The shadow of the hunter* (*La sombra del cazador*) de 1957, donde Sucksdorff logra mostrar el dramatismo de la intromisión del hombre en la majestuosa naturaleza.

A veces le fue criticado que para poder filmar estas acciones naturales, Sucksdorff preparara los escenarios. Sin embargo, lo que filmó nunca fue ficticio, eran reacciones naturales ante tal o cual estímulo, como ocurren en la realidad.

La banda sonora era un elemento de suma importancia para esta corriente de poetas cinematográficos, donde sincronizar la imagen con la música era un recurso característico de la tendencia.

Estos documentales evitaban las explicaciones, ya que para los autores de esta corriente lo principal era la observación interna a partir de la cual el autor suscitaba preguntas e inferencias en vez de narraciones.

Muy a menudo, los autores de esta tendencia cinematográfica, que Barnouw inscribe dentro del "documental poeta", se concentraron en individuos en su trabajo o en el juego como tema de su documental. Fueron quizá, los primeros en esto, y de allí su importancia para este proyecto, que al igual que hicieron ellos, se concentra en individuos, con una mirada observadora en la que el mundo interior es lo más importante, mirada donde los hechos resuenan y se pueden mostrar con un toque personal.

Estos experimentadores se diferenciaban de los vanguardistas del cine mudo en que el interés de aquellos eran los elementos pictóricos, y el de los primeros era hacer poesía con el cine, poesía en la cual la banda sonora cobraba gran importancia.

Este tipo de documentales se caracterizaba también por presentar un fenómeno cotidiano, que por lo general fuera inadvertido, de una forma tal, con un estilo tal, que indujera a atender y a pensar, a hacerse preguntas sobre lo observado.

A pesar de ser una de las corrientes más hermosas del documental no tuvo mucho éxito comercial y pocos fueron los documentalistas que se dedicaron a la realización de este tipo de películas. Pronto, el "documental poeta", como lo llama Eric Barnouw, habría de desaparecer, no sin dejar sus influencias para los futuros movimientos.

Los Thorndike. Crímenes de guerra

Desde Alemania, Andrew Thorndike y su esposa representaron, de la manera más acabada, la tendencia documentalista que siguió luego de finalizada la guerra. Esta tendencia consistía en la documentación de los crímenes de guerra.

Recabar material que demostrara esos crímenes era una actividad urgente para los hombres encargados de filmar que iban con los ejércitos, ya que una importante misión era registrarlos para que sirvieran como pruebas y testimonios en los juicios de

crímenes de guerra, que acusaban especialmente a los perdedores, es decir, a los nazis. Los Thorndike intentaban mostrar con sus documentales la visión "oriental" que tenían del mundo, que muchas veces fue rechazada por Alemania Occidental.

Los Thorndike formaron un equipo altamente especializado en compilaciones históricas en las que advertían que las alianzas entre dirigentes industriales y los militares, habían llevado dos veces a Alemania al desastre (Primera y Segunda Guerra Mundial). Realizaron, entre otras, las películas *The Russian Wonder* y *Los Alemanes*. Este último documental, de dos partes en 70 mm, fue finalizado en 1968, pero nunca fue exhibido públicamente, y mostraba los lugares culturales más importantes de Alemania del Este y Alemania del Oeste. *Los Alemanes* fue reeditada luego con un nuevo sentido que la convirtió en otra película llamada *Du bist min - Ein deutsches Tagebuch*.

La pasión de los Thorndike era el material de archivos y su principal interés era documentar sus acusaciones, no ilustrarlas.

Sin embargo, no fueron muchos los cineastas dedicados a esta labor y este fue un movimiento que duró poco.

CHRIS MARKER

Gramática para cine

"Ni siquiera la objetividad es justa.
Lo que cuenta es la diversidad"
"Yo sueño con un mundo donde cada memoria
pueda crear su propia leyenda"
Chris Marker

Chris Marker, verdaderamente llamado Christian François Bouche-Villeneuve, nació el 29 de julio de 1921 en Neuilly-sur-Seine, Francia. Luego de la Segunda Guerra

Mundial, este artista comenzó su carrera como escritor, publicando la novela *Veillée de l'homme et de sa liberté*. (*Vigilia del hombre y su libertad*) en 1949.

Su primera experiencia en el cine fue con la película *Las estatuas también mueren* que realizó en 1950 con Alain Resnais. Luego filmó los juegos olímpicos de 1952 en Finlandia y con ese material realizó *Olympia 52*, su ópera prima.

Las películas de Marker, ensayos cinematográficos, exigen especial atención, ya que se trata de un estilo único y difícil de entender porque siempre está trascendiendo a cualquier forma clásica de hacer documentales.

Estudiosos de la obra de Marker[38] afirman que en *Lettre de Sibérie*, hecha en el año 1958, el autor desarrolla heterogéneos y densos ensayos cinematográficos en los que utiliza todo tipo de fuentes: fotografías, película, vídeo, computación, imágenes de libros, recortes de prensa, comics, fragmentos de películas propias o ajenas, textos de carácter político, textos enunciativos y textos analíticos, todo tipo de música y una voz en off que no puntualiza la imagen fijando el acontecimiento o su significado, como es la costumbre aún en nuestros días. El comentario no se relaciona, aparentemente, con las imágenes, sino que por lo contrario, ambos se encuentran.

El presente en la película de Marker nunca es el de una historia, es más bien un continuo desplazamiento de lo cotidiano, del proceso de la vida como un continuo fluir. Para esto se vale de una configuración entre enunciación subjetiva y bases documentales, realidad y ficción, sin apostar al docudrama. Es decir, se trata de documentales poéticos que el espectador debe observar permitiendo que susciten emociones y reflexiones, en lugar de buscar descifrar un mensaje específico, principal o único.

---

[38] Bazin, A.; Bellour, R.; Blüminger, C.; Expósito, M. (2000). Chris Marker: retorno a la *inmemoria* del *cineasta*, p. 12. Colección Contraluz- Vídeo / Alter Media. Valencia, España: Ediciones de la Mirada.

En su obra cinematográfica, Marker realiza metáforas generalmente a través de la colisión entre factores nuevos y factores conocidos por el espectador, así como por la de ideas espirituales frente a la materialidad. Es decir, trata de mostrar la realidad mediante verdades distintas y hasta contradictorias, dándole al espectador una visión más amplia de dicha realidad. Esto lo encontramos, por ejemplo, en *Sans Soleil* (1982), donde Marker contrapone la sociedad altamente tecnificada del Japón con la de Guinea-Bissau, que es bastante primitiva.

Bien pueden definirse las películas de este autor como documentales de naturaleza psicológica, que respetan el contexto desde el que surgen las imágenes, con una creencia profunda en los rostros de la gente, realidad que es filmada siempre en un lugar y una situación concreta.

Marker siempre buscaba implicar al espectador a través de preguntas que surgían de su punto de vista, impulsándolos a participar en la vida política y social del momento, sin llegar a ser panfletario. Es por esto que sus filmes se consideran cívicos en lugar de militantes: para Marker, la objetividad no existe en el cine porque el realizador siempre tomará una postura determinada ante los hechos que filma. Esta postura invita al espectador a implicarse en la situación que le presenta a través de la película, no impone una consigna que seguir.

Para André Bazin (Bazin, A.; Bellour, R.; Blüminger, C.; Expósito, M., 2000), *Lettre de Sibérie* es un ensayo, entendido con el mismo sentido que tiene en la literatura. Un ensayo hecho por un poeta, en este caso con connotaciones políticas e históricas. Emilio Tobeiro, estudioso del cine, también considera que en esta obra se propone hacer un ensayo cinematográfico, "intención que la acerca a los últimos trabajos de Jean-Luc Godard, que discurre sin cesar, yendo y viniendo para volver a irse de manera siempre

sinuosa, en torno a la naturaleza de las imágenes, sus variaciones en los soportes que las acogen, sus relaciones con la realidad y los modos de su percepción"[39].

El montaje de Marker representa una concepción completamente nueva que Bazin llamaba "horizontal", y se daba del "oído al ojo": "la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice" (Bazin et al., 2000, p.36). Por ejemplo, en las primeras secuencias de su película *Sans Soleil*, las imágenes y las palabras parecen estar en conflicto o pertenecer a temas autónomos, pero en realidad se relacionan y esta relación se ve a lo largo del resto del filme.

Por otra parte, es bastante novedosa la manera en que Chris Marker maneja el recurso de la narración en la película *Sans Soleil*. La misma tiene un audio interesante donde resalta una voz en off en primera persona que lee una actriz, que a su vez también lee unas cartas escritas por el reportero Sandor Krasna, uno de los heterónimos de Marker, que en este caso viaja de Japón a Guinea-Bissau y de San Francisco a París.

Las imágenes y las palabras tienen igual importancia en los documentales de Chris Marker.

Algunos autores califican a Marker como historiógrafo, ya que sus films tratan sobre lo que ya no existe, sobre lo ausente, sobre la memoria.

Sus filmes de las décadas de 1980 y 1990, especialmente *L'Héritage de la chouette / The Legacy of the Owl* (1988), y *Sans Soliel*, constituyen complejas reflexiones sobre la cultura de la imagen (fotografía, cine, televisión) de la era postmoderna. Esta última aboga por encontrar una contemplación pura de las imágenes que sobrepase la cultura del espectáculo y de la interpretación simbólica. Dicha

[39] Tobeiro, Emilio. (Sin Fecha). Sin sol de Chris Marker. Heridas sin cuerpo. En: Otrocampo críticas. [Online]. Consultado el día 20 de febrero de 2002 de la World Wide Web: http://www.otrocampo.com/criticas/sinsol.html

contemplación pura nada tiene que ver con los adjetivos empleados normalmente por los críticos.

LA CRÓNICA HISTÓRICA COMO DOCUMENTAL

Crecen los recursos

El movimiento documental siguió evolucionando por aportes de personas y nuevos estilos de presentar la realidad, pero esta evolución se dio a tal velocidad que es necesario agrupar a distintos autores para su mejor comprensión.

Uno de los canales por los que se fue este género fue el de la crónica histórica, llegando a profundizarse y a calar de tal manera que aún hoy en día es de gran importancia.

Ya había pasado más de medio siglo desde la invención del cinematógrafo, lo que daba a los documentalistas una amplia gama de archivos para realizar sus películas. A esto se sumó el abundante uso de dichos archivos durante la guerra lo que contribuyó, de cierta forma, en despertar el interés por ese tipo de material, ya no como arma o comedia, sino como compilación histórica.

Un importante apoyo a este tipo de películas fue la televisión, ya que, en muchos países, los primeros documentales televisivos son de esta corriente.

Si bien en un comienzo los cronistas fílmicos se concentraron en la historia del siglo XX, debido a la data del cine, posteriormente comenzaron a surgir nuevos recursos que expandieron las posibilidades de estas películas.

Un ejemplo de esto es la película *La ciudad de oro* de la Junta de Cinematografía Nacional de Canadá, estrenada el año 1957, donde se comenzó a utilizar la fotografía

como material fílmico, abriendo las puertas a otro siglo de historia. El margen de movimiento que podía hacer la cámara cinematográfica sobre las fotografías fue un recurso explotado al máximo en este tipo de películas.

Las fotografías extendieron el horizonte histórico, pero la francesa Victoria Mercanton fue más allá con su película *1848* (de 1948), en la que utilizó grabados de la época, dibujos de Daumier, aguafuertes, pinturas y afiches en combinación con una banda sonora rica en melodía y cantos. Convirtió estos recursos en partes de la narración histórica. Este manejo de recursos se propagó por todo el mundo.

Otra película que aportó técnicas significativas al género fue *El titán*, hecha antes de la Segunda Guerra Mundial por el suizo Curt Oertel. En esta obra sobre Miguel Ángel, nunca apareció un ser humano; allí se narraba la historia del artista paseando la cámara por plazas, obras arquitectónicas, palacios, paisajes, esculturas y toda clase de obras hechas por Miguel Ángel, acompañándolas con música y palabras. La utilización de tales materiales fue la revelación de esta película.

El documental cronista aprendió a utilizar todo tipo de reliquia como instrumento narrativo. Para los autores de esta corriente documentalista cualquier reconstrucción con guión y actores era considerada detestable.

La televisión le dio a este género vastas proporciones, con series cada vez más especializadas no sólo en historia sino también en cuestiones antropológicas y científicas. Una de las más importantes ramas del documental cronista fue la documentación de la vida salvaje, rama a la que Walt Disney y Jacques Yves Cousteau hicieron célebres con sus películas en las que las cámaras se abocaron a descubrir mundos inexplorados.

La fuerte expansión del género hizo que los documentalistas se preocuparan por la intervención de las empresas patrocinadoras, muchas veces consideradas corruptoras

del género, sobre todo cuando el patrocinio estaba movido por el interés de la empresa en promover su producto por encima de la realización cinematográfica.

Sin embargo, a empresas como la Shell, la Citröen, o la Estandar Oil de Nueva Jersey, se le deben la producción de obras maestras dentro del género documental, como es el caso de *Luisiana Story* de Flaherty, del año de 1948, financiada en su totalidad y con carta abierta para el director.

El género del documental como crónica histórica alcanzó cada vez mayor envergadura durante las décadas siguientes (1960, 1970, 1980 y 1990), que Barnouw[40] divide en varios subgéneros a la vez, que nombraremos a continuación:

El primero fue el subgénero catalizador de los hechos históricos representado por la serie de la BBC *Civilización*, en el año 1970.

Un segundo subgénero estuvo representado por las compilaciones de tomas de archivos que adquirieron una nueva significación en los años 1970 y 1980 debido, por un lado, a las necesidades de la televisión por cable y, por el otro, al aumento de archivos accesibles.

Este subgénero combinó las tomas históricas con el testimonio de participantes sobrevivientes de los hechos tratados, tal y como lo hacen hoy en día muchos programas del canal de historia de la cadena Discovery, por ejemplo. Dichos testimonios aportaban a la narración elementos de humorismo, cólera, pena y entusiasmo.

El tercer subgénero es el de la biografía, enfocado en personas cuyas obras son el elemento central del documental. El testimonio de los protagonistas y otras personas, de alguna manera ligadas a ellos, desempeñan en este género un papel importante. Los recursos para el documental biográfico son infinitos debido, entre otras cosas, a la

[40] Barnouw, Erick. (1996). El documental. Historia y estilo, pp. 280 - 295. Barcelona: Editorial Gedisa.

cantidad de producciones de este tipo en todo el mundo, desde su aparición hasta nuestros días.

El cuarto subgénero diferenciado por Barnouw está representado por la película *Shoah*, del año 1986, de Claude Lanzmann, que desarrolla la historia del holocausto concentrándose en una larga lista de personas que sirvieron, de una manera u otra, de eslabones en la cadena de exterminios.

El quinto y último subgénero del documental histórico está representado también por una película: *La Guerra Civil*, aparecida el año 1990, y realizada por Ken Burns, basada especialmente en fotografías de la guerra civil norteamericana a las que se le dio vida a través de testimonios orales tomados de diarios, cartas, discursos, noticias, epitafios, memorias cuya elocuencia los hacía infinitamente ricos.

Este tipo de obras documentales se acercan bastante al género del reportaje. Sin embargo, varias de éstas reúnen las características del documental de autor dejando claro que es posible relatar un hecho histórico a través de este género.

CINE LIBRE (FREE CINEMA)Y CINE VERDAD (CINEMA VERITÉ)

"No me gusta que me digan las cosas;
sólo cuando las descubro por mí mismo me resultan excitantes..."
"Ricky" Leacock

"podría llegarse más lejos todavía hacia la verdad si,
en lugar de utilizar actores y hacerles interpretar un papel,
se solicitaba a los hombres que interpretaran su propia vida"
Jean Rouch

En la década de 1960 se registraron varios cambios en la historia del documental paralelos al desarrollo del documental histórico. Cambios marcados por el disentimiento,

consideraciones ideológicas y por el rechazo al estilo "lavado de cerebro" del documental de los años anteriores.

Desde 1956 se organizaban en Londres exhibiciones organizadas en el National Film Theatre por Karel Reiz, Lindsay Anderson, y otras que fueron llamadas "Free Cinema" o Cine Libre. En esas exhibiciones hubo un tipo de películas muy diferentes entre sí pero con ciertos rasgos en común que causaron sensación.

Entre esos rasgos en común está la posición del realizador como observador más que promotor, ayudado por la aparición de nuevos equipos ligeros, tanto para obtener imágenes como sonidos, que permitían que la observación fuera más directa. Se trataba de la cinta magnetofónica que abría un nuevo mundo: sonidos, habla y ritmos orales.

Esta posición de observador por parte del realizador dejaba en manos del espectador las conclusiones sobre lo que se estaba viendo. En cierta forma, la ambigüedad era parte del estilo y no había problemas con ello.

Este tipo de documental floreció en Inglaterra gracias a la BBS-TV y los trabajos de Denis Mitchell. Su principal objetivo era expresar el sentimiento del pueblo.

En el documental del Cine Libre las personas hablan, lo que ocasiona un efecto sorprendente y hasta revolucionario: ver a las personas hablar con su propia voz y de manera espontánea. De esta forma, sus acciones parecían ser independientes de los directores.

Las palabras textuales de "Ricky" Leacock expresan claramente el estilo y la postura de los realizadores del Cine Libre, también llamado Cine Directo: "No me gusta

que se me digan las cosas; sólo cuando las descubro por mí mismo me resultan excitantes... Desde el momento en que se me *dice* la respuesta tiendo a rechazarla"[41].

Este camarógrafo y documentalista trabajó con Flaherty en *Louisiana Story*, y de él aprendió, según Eric Barnouw (1996), la difícil disciplina de no dejar nunca de mirar, de no dejar de responder al mundo circundante y a sus solicitudes.

Otro representante importante de este género es Fred Wiseman, y todas sus películas "dan muestra de ternura, brutalidad, apatía, dedicación, pomposidad, integridad. En casi todas ellas, la acción se presenta como en la atmósfera de una fábrica: se trata de un producto procesado. En cada una de las películas vemos a los rechazados o excluidos" (Barnouw, 1996). Este autor daba gran importancia a los elementos orales y vigilaba cuidadosamente el proceso de montaje que se vio influenciado por la sincronía del sonido.

El Cine Libre trataba de destruir los estereotipos. Si bien al comienzo los documentalistas de este género se habían concentrado en figuras famosas para sus películas, el interés se desplazó luego hacia la gente humilde, que era filmada en situaciones de estrés que revelaban las presiones de la sociedad sobre el individuo.

Un giro que llama la atención que se le atribuye al Cine Libre y a los avances tecnológicos relacionados con el sonido sincronizado, fue el experimentado por las películas etnográficas, que hasta los años sesenta mostraban eruditas conferencias ilustradas por imágenes y que luego pasaron a ser totalmente libres: películas que ofrecían todo el material filmado y sus ambigüedades como base, con todo el sonido y sin una guía oficial que brindara una más amplia gama de puntos de vista.

Ligado al Cine Libre, en el año 1967 surgió un grupo llamado "Desafío para el Cambio" que buscaba darle al cine documental la función de catalizador de los

[41] Citado en: Barnouw, Erick. (1996). El documental. Historia y estilo. Barcelona: Editorial Gedisa.

problemas del mundo, promoviendo la participación de los ciudadanos en la solución de sus conflictos sociales. Un ejemplo de este movimiento fue la película *La pena y la piedad*, realizada en el año 1970, por Marcel Ophüls.

Este movimiento recibió el nombre de "Cinéma Vérité" (cine verdad), traducción de kino-pravda, como un homenaje a Dziga Vertov de parte de Jean Rouch y Edgar Morin. La técnica del Cinéma Vérité se parecía a la de Vertov (en especial a la empleada en *El hombre de la cámara*) en su búsqueda de la verdad de manera radical, a través de diferentes experimentos. Rouch afirmaba: "Si se quiere ser realista, hay que serlo hasta el final. Cualquier hábito cultural puede ocultar una gran mentira"[42], luego de haber proyectado la película *Cacería del hipopótamo* a los habitantes del poblado cercano al Níger, donde la filmó. A pesar del éxito de dicha proyección, le criticaron el empleo de la música (original del lugar) en la cacería, ya que si en verdad sonara en ese momento (el de la caza), los hipopótamos huirían.

Sin embargo, los integrantes de Cinéma-Vérité se diferenciaban de Vertov (quien filmaba la realidad procurando no intervenir en ella) en que eran partícipes activos de la situación que se desarrollaba frente a la cámara. Ellos mismos incitaban la acción a través de circunstancias artificiales para descubrir realidades que se ocultan en situaciones normales. Esto lo hacían a través de la filmación de preguntas intimidantes a transeúntes y filmaciones de discusiones que Rouch y Morin sostenían. Las manifestaciones de esta corriente iban desde el sondeo de difíciles problemas sociales, hasta el sádico juego de la serie norteamericana *Candid Camera* (antecesora de todos los programas de bromas que se graban o filman con cámara escondida) producida por Allen Funt.

El gran aporte del Cinéma Vérité es el lugar que le dio a las entrevistas, un recurso que se había dejado de usar en la mayor parte de los documentales y que, después de este movimiento, los plagaba.

[42] Carriére, Jean Claude. (1997). La película que no se ve. Barcelona, España: Piados.

El uso hábil de la entrevista se convirtió en un valioso instrumento para realizar documentales biográficos, que permitió, al igual que el Cine Directo, pasar de las grandes figuras a las personas humildes convertidas ahora en participantes articulados de la sociedad. Su estilo, que causaba fuertes controversias, conseguía este efecto a través de la indagación y las preguntas, antes que por la protesta.

Muchos documentalistas se abocaron al estilo del Cinéma Vérité y el Cine Directo durante las décadas de 1970, 1980 y 1990. Estaban dominados por una obsesión: la de captar imágenes y sonidos del momento actual basados en la observación objetiva y no en la investigación.

Estos documentalistas se propusieron excluir la figura del narrador de sus películas en las que su único texto eran las voces de los protagonistas. Aunque en la década de los ochenta, algunos ensayos fílmicos documentalistas combinaron las secuencias de Cine Directo con pedazos de narración en primera persona en los que incluían su propia opinión.

La internacionalización de los medios de difusión, dice Barnouw, llevó también a la internacionalización del movimiento documental. Así, tanto el Cine Directo como el Cinéma Vérité, crearon una atmósfera que permitió a los cineastas realizar numerosos experimentos donde se aprovechase su creatividad, obteniendo como resultado valiosos aportes al lenguaje del cine mundial, aportes que sirvieron incluso al cine de género ficción.

WIM WENDERS

Un autor de tonos íntimos

"En tanto que los hombres producen nexos y concatenaciones,
las historias hacen la vida soportable
y son un auxilio contra el terror"
Wim Wenders

"¿Debo renunciar ahora?
Si renuncio ahora, entonces la humanidad perderá a su narrador
al mismo tiempo habrá perdido su infancia"
El viejo en "Las alas del deseo", Wim Wenders

Wilhelm Ernst Wenders, representante del nuevo cine alemán, nació en Dusseldorf, Alemania en 1945. Luego de cursar algunos años de las carreras de medicina, y posteriormente, filosofía y sociología, estudia en Munich en el Hochschule für Film und Fernsehen (Escuela de Film y Televisión). Comenzó haciendo crítica de música y de cine en varios periódicos. Además era un aficionado de la pintura. Realizó varios experimentos cinematográficos y posteriormente corto y largometrajes.

Este autor ha dirigido destacadas obras de ficción entre las cuales están: *Alicia en las ciudades* (1974), *Paris-Texas* (1984), *Las alas del deseo / El cielo sobre Berlín* (1986), *Tan lejos y tan cerca* (1993). A pesar de la calidad de estas obras, nos remitiremos a estudiar sus obras documentales.

Wim Wenders cuenta con un estilo muy particular que se materializa en elementos audiovisuales que son comunes a todas sus obras. Entre estos se encuentran: un paisajismo donde se muestran lugares no turísticos, que sugieren soledad por los espacios vacíos que registra la cámara, tales como autopistas, puentes, carreteras, moteles, avisos de neón, bombas de gasolina, teléfonos públicos; medios de transporte comunes como trenes, aviones, carros, motorhomes, camiones, autobuses; personajes que realizan un gran viaje, a veces sin un rumbo claro; niños entre ocho y once años; una

utilización de la música con objetivos específicos; personajes que miran a través de una ventana; personajes que guardan fotos.

A pesar de la fidelidad que Wenders mantiene con estos rasgos estilísticos, es importante resaltar que cada una de sus películas es bastante diferente. Es decir, en cada una de ellas se nota un nuevo experimento, una nueva búsqueda. Esto se puede ver en sus producciones del género documental.

El primer documental de Wim Wenders, *Relámpago sobre el agua* (1980), surge de su intención de rodar una película de ficción con su amigo Nicholas Ray, director de *Rebeldes sin causa*, quien a pesar de encontrarse en la etapa terminal de un cáncer, deseaba trabajar. Una vez reunidos, decidieron hacer una película donde cada uno interpretara el papel de ellos mismos. Durante el rodaje, la enfermedad de Ray iba avanzando y los dos cineastas decidieron seguir fílmicamente el curso esa realidad. Esto continuó hasta que Ray falleció; incluso, para esta película, Wenders filmó días después de su muerte. Luego de una primera edición del film, no realizada por Wenders, el cineasta decidió reeditarla para crear una película que realmente contara ese encuentro entre dos amigos que intentan hacer una ficción que la realidad obstaculiza. Con este film ayudó a su amigo a morir trabajando en el cine, como lo había deseado.

Su segundo documental fue *Reverse Angle* o *Ángulo Reverso* (1982), primera película de su serie de diarios filmados. En este film Wenders yuxtapone música de la "nueva ola" con luces de neón en Manhattan, los cuartos de edición de su película de ficción *Hammett*, una sesión con Francis Ford Coppola, un libro de Emanuel Bove, y las pinturas de Edward Hopper, con sus pensamientos personales sobre el arte de hacer películas en Europa y Estados Unidos.

Luego realizó el documental *Chambre 666* (*Habitación 666*) en 1982, rodado en el Hotel Martines de Cannes, dentro de la habitación de este número. Allí, famosos

directores como Godard, Fassbinder, y Spielberg, respondían a la pregunta: "¿Hay un arte por morir?".

En 1985, vuelve a filmar un diario, esta vez sobre un viaje a Tokio. En *Tokio-Ga*, el autor nos introduce en su búsqueda de Yasujiro Ozu, director cinematográfico (fallecido unos veinte años antes de rodar la película) cuya obra admira. Para Wenders hasta la aparición de Ozu, nunca el cine había estado tan cerca de su esencia y de su propósito: presentar la imagen del hombre del siglo XX. En esta película Wenders conversa con el primer actor de varias de las películas de Ozu, así como con el operador de cámara. Además nos ofrece un recorrido original que permite una nueva visión de Tokio, bastante diferente a la que presenta la industria del turismo. Es muy interesante la propuesta narrativa en esta película: la misma voz de Wenders nos va contando, de una manera muy personal, lo que siente durante el viaje; por otra parte, en lugar de colocar subtítulos para traducir lo que decían los entrevistados, él mismo traducía con su voz: mientras el actor predilecto de Ozu habla, Wim Wenders va diciendo "me dijo tal cosa". Este recurso acerca enormemente el autor y los hechos al espectador.

Luego Wenders realiza *Notebook on Cities and Clothes* (*Libreta sobre ciudades y trajes*, 1989), un cortometraje sobre la moda encargado por el Centre Georges Pompidou de París. En un primer momento Wenders pensó que no tenía nada que ver con el mundo de la moda, pero luego se decidió a mirar esta industria como cualquier otra, como la industria cinematográfica por ejemplo, es decir, sin prejuicios. Es así como logró llevar a cabo este film, dejando en el mismo su huella personal, su marca de autor.

En 1998 Wenders realiza *Willie Nelson at the Teatro* (*Willie Nelson en el teatro*), documental musical en el que muestra diez canciones de este músico en un teatro antiguo donde se proyectaba cine hacía algunos años.

Finalmente realiza *Buena Vista Social Club* (1998). Para esta película Wenders viaja a La Habana con la finalidad de filmar el trabajo que su amigo Ry Cooder (quien

compuso la banda sonora de algunas de sus películas) estaba haciendo con varios músicos cubanos que llevaban años tocando juntos, conocidos en su país como "los superabuelos". Wenders se propuso hacer justicia con esta "maravillosa, calurosa, milagrosa y aún verdadera música de conjunto"[43].

Para Cooder, la música es un tesoro que se caza, se puede cavar y cavar y, a veces, encuentras algo. "En Cuba, la música fluye como un río", afirmaba Wenders, "yo quiero hacer una película que sólo flote sobre este río, sin interferir con él, simplemente dejándome llevar"[44].

En este breve recorrido por la obra documental de Wenders se puede concluir que la misma se caracteriza por mostrar la intimidad del autor. Esto lo logra a través de la confianza que le expresa al espectador, con quien es directo y sincero. Le confía una historia, sus impresiones, dudas, pensamientos y convicciones, como si se tratase de un buen amigo.

LATINOAMÉRICA Y EL CINE IMPERFECTO

"el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente,
(...) el artista no debe realizarse como artista sino como hombre"
"La cultura no es la Cultura. La cultura es las culturas"
Julio García Espinosa

El Cine Imperfecto, que contaba con obras tanto de carácter documental como de ficción, surgió en Latinoamérica a fines de la década de 1950. Un grupo de cineastas de los países pertenecientes a esta región decidieron tomar al cine como arma para realizar denuncias y luchar de manera radical contra las injusticias de los "sistemas dominantes de explotación".

[43] Credits. (Sin fecha). En: Wim Wenders, the official site. [Online]. Disponible: http://www.wim-wenders.com/movies/credits.htm
[44] Ibidem.

Esta corriente cinematográfica se manifestó de diversas formas y bajo diferentes nombres. Encontramos así movimientos como el "Nuevo cine argentino", el "Cinema Novo" en Brasil, el "Cine revolucionario" de Bolivia, el "Nuevo cine chileno". Nos centraremos en los filmes no ficción de esta corriente.

Entre los principales representantes del Cine Imperfecto en el género documental están:

Fernando Birri, fundador de la Escuela de Cine Documental de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fé, Argentina. Este cineasta es reconocido como pionero del Nuevo Cine Latinoamericano. Realizó, entre otros, los films *Tire Dié* (1958), una denuncia de la miseria de las masas; y el largometraje *Los Inundados* (1961) que trata el tema de la población marginal en los suburbios de una gran ciudad, y es uno de los más ambiciosos intentos dentro del movimiento de renovación del cine latinoamericano. Otro argentino que realizó documentales fue **Simón Feldman**; entre ellos destaca *El negoción*, que trata sobre la tipología del dictador.

En Chile, **Sergio Bravo**, quien trabajó junto a Joris Ivens en *Valparaíso* (1963), y realizó *Banderas del pueblo* (1964), documental sobre la campaña electoral de Salvador Allende que fue censurado en aquel entonces.

Otro representante que realizó documentales es el cubano **Julio García Espinosa**, quien bautiza "Cine Imperfecto" a esta corriente revolucionaria. Entre los documentales que realizó están: *Sexto aniversario* y *Megámono* (1954). Este último lo hace con **Tomás Gutiérrez Alea**, **Alfredo Guevara**, **Jorge Haydu** y **Jorge Fraga**. Por otra parte, Chris Marker y Joris Ivens realizan trabajos en esta isla que refuerzan la tendencia documentalista que caracterizaba a la Cuba de aquel entonces. Marker produjo el documental *Cuba sí*, y con él trabajaron Jorge Fraga y **José Massip**. Otro cubano que destaca por su obra documental inscrita en el Cine Imperfecto es **Santiago Álvarez**,

quien creó un nuevo tipo de noticiero cinematográfico en Latinoamérica que se acercaba más al género documental. Entre sus obras destaca *NOW* (1965) que trata sobre el movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos.

En Venezuela tenemos a **Jesús Enrique Guédez**, quien realizó diversos documentales inscritos en esta tendencia como *La ciudad que nos ve* (1966), *La universidad vota en contra* (1968), y *Desempleo* (1970). Hubo otros documentalistas que siguieron esta corriente como **Ugo Ulive**, **Nelson Arrieti** y **Donald Myerston**. Estos y otros cineastas serán tratados en el apartado sobre cine documental en Venezuela.

El llamado Cine Imperfecto surge de la necesidad de romper con el cine tradicional que, según sus representantes, daba una imagen falsa de la sociedad latinoamericana. El cine predominante a nivel mundial, en aquella época, favorecía sólo a los países que detentaban el poder económico. La función del documental del Cine Imperfecto era permitir que el pueblo pudiera expresarse a través del cine. Se trataba de un cine antiimperialista, que intentaba mostrar la heterogeneidad de la sociedad latinoamericana.

Los militantes de esta corriente no pensaban en términos de conquistar la pantalla ni de entrar en competencia económica con los monopolios extranjeros. El Cine Imperfecto simplemente se proponía terminar con la interpretación falsa de la realidad. Para este nuevo cine, la revolución se encontraba en la intersección del cine de autor con la conciencia social, y en la invención de un lenguaje para el subdesarrollo. La ruptura con el lenguaje del cine comercial, abría las posibilidades de transformar la pobreza técnica en la invención de un estilo nuevo.

Según García Espinosa[45], este cine se llama "imperfecto" porque la poética que propone es "interesada" y, por lo tanto, se trata de un arte "interesado". Este arte se hace

[45] García Espinosa, Julio. (1973). Por un cine imperfecto. Colección Cine Rocinante. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza.

de forma consciente porque el creador tiene un objetivo de realización personal (no sólo se realiza como artista sino también como hombre). Y en este caso, la realización personal tiene que ver con el logro de un objetivo político-social.

El Cine Imperfecto está dirigido a los que luchan, quienes son considerados "lúcidos". Encuentra su temática en aquellos que quieren resolver sus problemas y dificultades cambiando revolucionariamente el mundo en el que viven. "La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: 'no nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos, como diría Glauber Rocha" (García Espinosa, 1972, p.27).

El público es un interlocutor del cineasta. Se busca el uso del cine como arma que plantee combates concretos. Estos cineastas pretenden superar la división autor-espectador para encontrar al cine verdadero. Buscan descubrir lo que existe en lo que todavía no existe: "el cine está en las potencialidades del cine actual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy" (García Espinosa, 1972, p. 37).

El Cine Imperfecto no trata de ilustrar ideas que ya se poseen, es decir, no es un cine autosuficiente o contemplativo, y tampoco celebra resultados como muchos documentales anteriores realizados en otros países (Unión Soviética, Alemania). Su objetivo es mostrar el proceso de los problemas.

Los representantes de esta corriente hacen una distinción entre arte popular, realizado como una actividad inherente a la vida; y arte de masas, que impone el gusto de unos cuantos a todos. El primero "necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. El arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas" (García Espinosa, 1973, p.20). Es decir, el Cine Imperfecto aboga por que el arte esté en manos de todos porque es una necesidad universal. Así,

todos podrán ser creadores de la "cultura artística". Para ellos, esto se logra gracias a la Revolución, que es la más alta expresión de la cultura, porque desaparecería la "cultura artística" como "cultura fragmentaria" del hombre, y se democratizaría al arte. El Cine Imperfecto proponía trabajar conjuntamente con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas y profesionales de todas las áreas.

Esta corriente rechazaba los servicios de la crítica porque consideraba anacrónica la función de mediadores e intermediarios en el proceso artístico.

Para poder cumplir los objetivos planteados, el Cine Imperfecto debe ser un cine útil. Según Fernando Birri debe cumplir las siguientes funciones: en primer lugar, testimoniar cómo es la injusta realidad del país subdesarrollado (originada, según esgrime, por el imperialismo y neocolonialismo) para renegar de ella, mostrar "las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe- que son)". En segundo lugar, para equilibrar esta función que él denomina de 'negación', el documental sirve para afirmar los valores positivos de la sociedad que son los valores del pueblo, "sus reservas de fuerza, sus trabajos, sus luchas, sus alegrías, sus sueños"[46].

En cuanto al método de trabajo, el Cine Imperfecto busca reducir el equipo de filmación porque si es grande, es un grupo de creadores y servidores. Para ellos es esencial que todos participen y así, el especialista supera su clasificación de especialista porque aprende a hacer nuevas cosas. La división del trabajo es para ellos la división del talento, que equivale a la división entre hombres más dotados y hombres menos dotados. El cine popular se propone negar esta división.

Por otra parte, la estética no era la principal preocupación del Cine Imperfecto porque se trata de un cine abiertamente ideológico. No le interesa especialmente la

[46] Birri, Fernando. (1962). Brevísima teoría del documental social en América Latina. Citado en: CINEIDEAS, documento mimiografiado.

calidad, la técnica o el "buen gusto". Lo único que le interesa de un artista es que supere la condición de un interlocutor culto y minoritario, para que se dé una Revolución Cultural (no técnica) que logre que el arte esté en manos de todos. "El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo" (García Espinosa, 1972, pp. 31-32).

Esta actitud ante la estética trajo como consecuencia la realización de numerosos filmes de poca calidad técnica, que si bien transmitían un contenido ideológico, dicha transmisión se veía desfavorecida y a veces obstaculizada por esta subestimación del cuidado estético.

En fin, el Cine Imperfecto es un cine militante que busca convertirse en un cine popular, a través de la transmisión de información y el cuestionamiento directo de las formas, mediaciones y estructuras del cine actual. Los cineastas, para hacer eficaz la comunicación de dicha información, y para evidenciar que quieren un cine de búsqueda, un cine por hacer, intentan suprimir "la mayor cantidad de mediaciones y artificios entre la información y el espectador" (García Espinosa, 1972, p. 35). Esta austeridad es su forma de hacer cine. Así, intentan convertir sus limitaciones materiales en virtudes.

Luego de estudiar los principales aportes de diversos autores y escuelas del cine documental de autor, podemos afirmar que cuando se cuenta una historia real, incluso empleando una cámara que la registre y la corrobore, nunca será posible evitar que esté presente el punto de vista de la persona encargada de contar dicha historia. Cuando se encuadra ya se dejan elementos afuera. Pero es que acaso cuando se mira y se escucha ¿no se está dejando de percibir gran parte del mundo que nos rodea? Es imposible que un ser humano plasme una realidad sin plasmar parte de la suya, que es incapaz de percibir una totalidad. Quien pretenda contar una historia por medio de un arte, como lo es el cine, debe tener presente esa deficiencia humana y no dejarse callar por ella.

Una buena forma de resquebrajar esos límites de percepción y de lograr que recibamos un poco más de lo que nos permiten dichos límites, es ver y escuchar a los demás, así como también lo es el atrevernos a contarles nuestras historias, para luego ver qué percibieron que yo no había percibido.

La obra de los artistas estudiados logra contar, hacer sentir, algo muy personal que proviene de su existencia, tan efímera como la de cualquier otro ser humano. El único medio que les permite y nos permite lograr esta comunicación es un lenguaje universal: el arte en sus diversas ramas. El arte siempre tiene su punto de partida en algo real: el universo humano de su creador.

Después de conocer a los artistas del documental de autor, quienes han trabajado creativamente la realidad para contar sus historias, se puede distinguir este género de los otros que se desarrollan en el cine como un género artístico que se diferencia de otros que se encuentran inscritos dentro de lo que son "documentales". El documental de autor, como todo arte, pretende exaltar la humanidad, romper sus barreras temporales y espaciales y así, trascender. El autor de estos documentales quiere hacer que otro sienta parte de su ser, y lo quiere hacer partiendo no sólo de su realidad como persona sino de la realidad que lo rodea y que él no ha creado.

Veamos a continuación quiénes nos cuentan sus historias a través del documental de autor en Venezuela.

III. DOCUMENTAL DE AUTOR EN VENEZUELA

UN GÉNERO QUE NOS HA RETRATADO

Por múltiples razones, la mayoría de los estudiosos e investigadores del cine en Venezuela consideran que el documental ha sido el género más desarrollado.

Oscar Lucien afirma que el documental de autor venezolano "ha ofrecido una lectura de la realidad sociocultural venezolana" y que "ha hecho escuela en el país". Este autor también afirma que "lo más **visible** del cine de cortometraje venezolano es el documental. Y esta visibilidad se fundamentaba, esencialmente en sus impactos temáticos, en su vocación 'comprometida', más que en sus propuestas propiamente estéticas. Aunque, es justo reconocer, se han producido estimulantes resultados en este sentido. (...) De todos, el cine de mayor desarrollo habría sido el documental, incluida una mayor presencia en la vida social y cultural del país"[47].

Según Tulio Hernández[48], el cine documental ha desempeñado un papel importante no sólo dentro el campo cinematográfico sino también en la cultura nacional porque ha cumplido cuatro funciones fundamentales: 1) función de medio contrainformativo, 2) función de instrumento de creación y resguardo de la memoria audiovisual del país, 3) función de instrumento de indagación o introspección nacional y, 4) función de lugar de experimentación e innovación del lenguaje cinematográfico y de sus posibilidades narrativas y visuales.

1. El documental como medio contrainformativo: el documental ha servido como transmisor de información diferente, que muchas veces contradice la que es publicada por los medios de comunicación masivos diariamente y de manera oficial: "ha sido el

[47] Lucien, Oscar. (1990). El cortometraje en la encrucijada. Apuntes. Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, Nº 12. Caracas: ININCO/UCV.
[48] Hernández, T. (1990). El Cine Documental Venezolano. En: Hernández, T.; Lucien, O.; Marrosu, A. Miranda, J.; Roffé, A. Pensar en Cine. Caracas: Consejo Nacional de Cultura, CONAC.

lenguaje cinematográfico a través del cual se han producido las piezas más abiertamente enfrentadas a los lenguajes oficiales y a los discursos dominantes en el país" (Hernández T. et al. 1990, p. 87).

La obra de Carlos Azpúrua cuenta con buenos ejemplos de documentales que cumplen con esta función. Pero hay muchos otros cineastas que han realizado obras que presentan denuncias y réplicas, y cuyo objetivo es concienciar y movilizar a los espectadores. Ellos son: Jesús Enrique Guédez, Carlos Rebolledo, Jorge Solé, Alfredo Anzola, Donald Myerston, Ugo Ulive, entre otros.

El historiador y crítico cinematográfico Julio Miranda también reconoce el rol del documental venezolano en este sentido contrainformativo, y lo resalta frente al cine ficción: "Ya insista en la denuncia de las condiciones de vida, en la afirmación cultural o en el trabajo colectivo, la visión del documental urbano está cargada de positividad y resulta, desde luego, más verosímil que la de un cine argumental que, una vez puesto el barrio como contexto, lo utiliza de mero pretexto para resaltar contra su fondo los devaneos de un personaje excepcional"[49].

Por otra parte, Oscar Lucien (1990) afirma que "El cineasta venezolano, y particularmente, el documentalista, ha sido profundamente sensible para atender a una suerte de demanda social que actúa -por su sola presencia- en contra del 'discurso' enajenante, desarraigado, que prevalece en los sistemas de la difusión masiva, que sólo toma elementos aislados, descontextualizados de la cultura popular, y valorados tan solo por su carácter de exóticos".

En fin, varios documentales venezolanos han logrado jugar un papel de carácter político, permitiendo la expresión de denuncias, el encuentro con lo ignorado, omitido o distorsionado por los medios de comunicación masiva dominantes.

---

[49] Miranda, Julio. (1982). Cine Documental en Mérida II. Cuadernos de Solar. Mérida: Ediciones el ojo ve.

2. El documental como instrumento de creación y resguardo de la memoria audiovisual del país: es de gran importancia el papel que ha jugado el documental en este sentido. Esto ocurre porque Venezuela es un país que muchas veces ha violado el patrimonio que constituye la memoria colectiva de la sociedad: las construcciones antiguas se derrumban para hacer nuevos edificios; los artistas y científicos quedan en el olvido o son mal remunerados; las injusticias cometidas en contra de grupos minoritarios de la sociedad se ocultan mientras éstos van desapareciendo. El registro documental de estas realidades permite al venezolano conocer mejor a su país, respetarlo y sobre todo, entenderlo para no repetir los mismos errores.

Para Oscar Lucien (1990), el documental realizado en Venezuela se ha preocupado por narrar las historias que representan la memoria colectiva de los venezolanos. El documental, que se ha desarrollado sobre todo en cortometraje, es un "Cine que –no nos cansamos de repetirlo- ha asumido con dignidad el honroso papel de enfrentar el avasallante deterioro cultural que vive nuestra nación al reivindicar una memoria colectiva y popular que trasciende ampliamente los contenidos 'folklorizantes' hoy de moda en cuñas publicitarias y en algunos programas de TV; cine, que alude a las formas de vida y al quehacer cotidiano de nuestras comunidades, sean indígenas, rurales, urbanas, 'marginales'" (Lucien, 1990, p. 19).

Para Tulio Hernández el documental también sirve para "reunir numerosos testimonios audiovisuales sobre nuestra pluralidad étnica, geográfica y regional" (Hernández et al., 1990, p. 88).

Así Venezuela cuenta con una actividad cinematográfica, que cuenta con films sobre personajes históricos como Juan Vicente Gómez en *Juan Vicente Gómez y su época* (976[50], de Manuel de Pedro; sobre artistas como Reverón, Vicente Emilio Sojo o

[50] Las fechas que aparezcan acompañando los títulos de los documentales se refieren a su fecha de estreno, no a la de su realización.

Juan Félix Sánchez; sobre momentos de la historia de Venezuela como el que se ve en *Detrás de la Noticia* de Azpúrua.

3. El documental como instrumento de indagación o introspección nacional: el documentalista venezolano se ha dado a la tarea de redescubrir científica y estéticamente lo que es Venezuela, tanto a nivel social como a nivel individual (campo psicológico). Este proceso se desarrolla desde la década de los setenta "cuando el país, ebrio de dólares se desbocaba hacia el extranjero" (Hernández et al., 1990, p.89), y frente a las culturas tan distintas con las que se encontró, se vio en la necesidad de redefinir lo que es el venezolano.

Para Julio Miranda, en Venezuela existe el documental de "tierras lejanas", que se trata de la misma corriente de filmes que habían realizado Flaherty, Chris Marker y Joris Ivens entre otros, donde, a través del cine se logra desplazar al espectador a un lugar geográficamente lejano o poco explorado, estudiado o conocido; pero que también hace de esas "tierras lejanas" lugares que le permiten al observador del documental, un reconocimiento apasionante por ver lo humano, lo cercano, en ellas: "Lo primero abre, de manera estimulante, el campo de la experiencia y es un acicate para la atención (...). Lo segundo es la condición indispensable para superar el exotismo, el extrañamiento de baja estofa, la mera curiosidad, e integrar a un nivel existencialmente más profundo la vivencia vicaria del documental"[51].

Oscar Lucien (1990) afirma que "Para el cine documental de cortometraje parece haber quedado la desafiante y a la vez honrosa tarea de indagar en ese qué somos los venezolanos. Con cada nueva producción el joven cineasta venezolano asume el reto de acercar a un país que vive escindido y absolutamente descontextualizado por el universo apabullante de los seriales made in USA o por las boberías de la televisión local".

[51] Miranda, Julio. (1982). Cine Documental en Mérida I. Cuadernos de Solar. Mérida: Instituto Municipal de Cultura.

Entre los filmes que fungen como instrumento de indagación o introspección nacional están: *El paraíso amazónico* de Daniel Oropeza; *Los Nevados* de Freddy Siso; *Araya* de Margot Benacerraf (aunque Julio Miranda considera que a pesar de su belleza visual "aleja más aún" la tierra lejana porque, según él, disuelve "lo social en lo natural"[52]); *Cúa* y *Chuao* de Carlos Oteyza; y los siguientes ciclos definidos por Julio Miranda en el libro *El cine documental en Mérida I* (1982): un "ciclo minero", con filmes como *Diamantes* de Ugo Ulive, *Buscadores de Diamantes* y *El Callao* de Manuel de Pedro, *Santa Elena de Uairén* de Carlos Oteyza, *Minas de Diamantes* de Joaquín Cortés; un "ciclo pesquero" con *Los que vivieron del mar* de María Antonia Villasana, y *Pesca de arrastre* de Carlos Azpúrua; un "ciclo indio" con *Yo hablo a Caracas* de Azpúrua, *Iniciación de un shamán* de Manuel de Pedro; "un –en sentido amplio- ciclo campesino" con *El domador* de Cortés, *Las turas* de Ana Cristina Henríquez, *Abril y los baqueanos de la conversa* de Bernardo Cequera; y además un "ciclo mágico" con *Sorte* de Joaquín Cortés.

Julio Miranda también afirma que "El proyecto más global de acercamiento de las 'tierras lejanas' en nuestro cine documental lo ha realizado Carlos Oteyza, con su serie 'Pueblos de Venezuela' (...). Cúa, Chuao y Santa Elena de Uairén son los tres pueblos que logró captar con su cámara, entre 1977 y 1979, dándonos otras tantas lecciones de historia sin la habitual pesadez escolar"[53].

Este punto se puede concluir con la siguiente afirmación de Oscar Lucien: "El documental venezolano permite dar cuenta de las tantas Venezuelas que conforman nuestra nación, de las distintas manifestaciones culturales regionales que enriquecen nuestro patrimonio, de nuestro personajes, artistas e inventores populares. En suma, de un país inexistente en las archicriticadas telenovelas –que conforman lo esencial de la programación televisiva- o presente en forma 'recuperada' en el discurso publicitario" (Lucien, 1990, p. 21).

---

[52] Miranda, Julio. (1982). Cine Documental en Mérida I, p. 16. Cuadernos de Solar. Mérida: Instituto Municipal de Cultura.
[53] Ibidem.

4. El documental como lugar de experimentación e innovación del lenguaje cinematográfico y de sus posibilidades narrativas y visuales: muchos documentales no han sido realizados con calidad profesional. A veces el cine documental es utilizado como camino hacia el largometraje de ficción, y por lo tanto, se ha tomado en varias oportunidades como un ensayo donde se pueden cometer errores, aunque en realidad es un género con muchas dificultades para ser logrado. Sin embargo, "ha sido en la realización documental donde se han generado las experimentaciones, narrativas, visuales y de incorporación de elementos disímiles, más osadas dentro del cine venezolano" (Hernández et al., 1990, p. 90).

Gracias al desarrollo del documental como disciplina cinematográfica profesional, no como camino hacia el largometraje de ficción, se han logrado filmes con aportes no sólo para este género de cine sino para todos los demás que se realizan en Venezuela.

Entre estos aportes están "El collage histórico utilizado por Manuel de Pedro en la reconstrucción de la imagen de Gómez, hasta ese entonces desconocida por el país. La seducción dramatúrgica propuesta por Carlos Azpúrua en *Caño Mánamo*. Limpieza de la imagen y plasticismo de los encuadres de Calogero Salvo en *La goajira*. La síntesis impecable y las audaces técnicas del 'cine directo' utilizadas en *El Domador* de Joaquín Cortés. La mezcla entre lo poético, lo onírico y lo documental que pone en práctica Jesús Enrique Guédez en *La ciudad que nos ve*. La confección del ambiente, la luminosidad y la interioridad casi familiar de los personajes entrevistados en '*Yo, tú, Ismaelina*'. La tensión y la capacidad crítica de las tomas hechas a Renny Otolina en pleno discurso de soberbia antiuniversitaria dentro del dinámico montaje de *T-Venezuela*. Los extensos, extraños e inmóviles planos de *Retrato del poeta desnudo*" (Hernández et al. 1990, p.90-91). Nota: de los filmes nombrados, el penúltimo es de Jorge Solé, y el último es de Oscar Lucien.

Por otra parte, Julio Miranda afirma que uno de los aportes del documental venezolano es que ha introducido en el cine venezolano campos temáticos que habían estado inéditos en el cine de ficción "pese a ser filones de gran riqueza anecdótica". Estos campos temáticos son: "el mundo de las minas, el de los indios, el de los pescadores (...), lo mágico-tradicional"[54]. Otros aportes que nombra Julio Miranda, tanto en *Cine documental en Mérida I* como en los otros libros que ha dedicado a la crítica del documental cinematográfico son: la primera alusión a los daños ecológicos causados por la minería, hecha por Oteyza en *Santa Elena de Uairén*; el uso de la colectividad como un personaje, en *Los Nevados* de Siso y en *Chuao* y *Santa Elena de Uairén* de Oteyza; la intervención de la mujer y su testimonio, ya no como un personaje que complementa al hombre o que rellena el argumento, esto se observa en *Buscadores de Diamantes* de Manuel de Pedro donde se registra uno de los testimonios más fuertes de una mujer, en este caso de una prostituta; el tema del teatro como vida y de la vida como teatro plantado en *Trampas*, *El extranjero que danza* y en *Iniciación de un shamán* de Manuel de Pedro; la primera banda sonora autónoma del cine venezolano, con el montaje de varias partes que caracterizan a la radio venezolana sobre imágenes de Caracas en *Caracas dos o tres cosas* de Ugo Ulive (1969); una estética de la destrucción lograda por Jacobo Penzo en *La Pastora resiste* (1981); el primer filme que trata sobre la televisión y los problemas que acarrea con *TVenezuela* de Jorge Solé (1969); el cine como tema del cine aparece en *El cine soy yo* de Luis Armando Roche (1976), en *Todos somos el cine* de Albert y Sennish (1977), y en *El cine somos nosotros* de Andrés Agustí (1977); la introducción de los problemas de las comunidades del Este de la capital por Carlos Oteyza y Eduardo Scull en los editoriales de Noticolor y Bolívar Films; entre otros aportes.

Oscar Lucien (1990) por su parte no deja de reconocer que el cine documental ha realizado valiosas propuestas estéticas, a pesar de resaltar dentro del cine nacional principalmente por el impacto de los temas que plantea y por el compromiso (político, social, cultural) con que el autor se enfrenta a su realización.

[54] Ibidem.

Julio Miranda[55] propone un desglose temático del documental venezolano desde el año 1965 hasta el año 1992, que divide a los más de 300 títulos de este género en dos grandes grupos: el documental artístico y el documental antropológico-sociológico. A continuación se presentan los aspectos fundamentales de este desglose de la producción venezolana de documentales pero con información actualizada, es decir, tomando en cuenta las obras estrenadas desde 1992 hasta el año 2001.

1. Documental artístico

Dentro de esta clasificación se encuentran los documentales dedicados a las manifestaciones artísticas venezolanas e internacionales.

Según Julio Miranda (Acosta et al., 1997), para 1992, los filmes documentales dedicados exclusivamente a las artes constituían más de 130 documentales dentro de un total de aproximadamente 300 películas de este género cinematográfico.

De estos documentales ninguno trata sobre la totalidad de la cultura venezolana, es decir, no abarcaban todas las artes en una misma película. Eso sería un proyecto bastante ambicioso y sobre todo, difícil de llevar a cabo. Apenas en 1998 es cuando se estrena un primer documental que intenta presentar una visión panorámica de la cultura venezolana, pero haciendo énfasis en los medios de comunicación masiva. Se trata del film *Cultura y medios* de Mario Handler.

Por otra parte, "queda clara una actitud que se corresponde con el documental 'antropológico' y 'sociológico' e incluso con el 'político': la de privilegiar lo popular en una serie de creadores que, por origen, inspiración, mentalidad y estilo de vida siguen

[55] Miranda, Julio. (1997). Treinta años de cine documental. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; Crespo, M.; Hernández, T.; Herrera, P.; Izaguirre, R.; Marrosu, A.; Miranda, J.; Molina, A.; Rodríguez, F.; Rodríguez, J.; Roffé, A.; Sandoval, J. (1997). Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

siendo pueblo, con lo que se retrata igualmente sus contextos, rurales o marginales urbanos" (Acosta et al., 1997, p. 96).

La gran mayoría de los documentales artísticos estrenados entre 1965 y 1992, han tratado temas que tienen que ver con el arte venezolano. Apenas hay una excepción de 12 filmes que registran obras de artes plásticas extranjeras, pero la mayoría de estos documentales tratan al menos de arte latinoamericano.

Los temas artisticos de casi todos estos documentales han sido tratados desde un punto de vista estético, lo que refleja la grave ausencia, que señala Julio Miranda, de "registros socioeconómicos y sociopolíticos de la actividad artística" (Acosta et al., 1997, p.92).

a. Artes plásticas

Al analizar este renglón, Julio Miranda alerta que ya sea por la vistosidad que brindan la mayoría de las artes, o por la imposición de patrocinadores "alentados por el obvio prestigio de la plástica, (..) también, por su naturaleza 'anodina' o 'neutral' en términos sociopolíticos" (Miranda, 1997, p.91), o por afición del cineasta, desde *Arte colonial en Venezuela* (1965) de Daniel Oropeza, hasta *La otra Banda: Alemán* (1992) de Rafael Straga, "unos ochenta documentales se han dedicado –casi siempre por completo, a veces sólo parcialmente- a la pintura, la escultura, la arquitectura y la cerámica, con márgenes para el diseño y hasta la moda" (Miranda, 1997, p.91).

La mayoría de estos documentales no cuentan con una calidad estética alta. A pesar de ser más numerosos que otros tipos de documentales, su calidad: "tiende a la monotonía, con excepciones: desfile de obras, vida del creador evocada –evocada o mostrada fragmentariamente-, entrevistas eventuales a artistas y críticos, texto en *off* enjundioso, poco asimilable auditivamente, que suele subordinar a su carácter escrito la serie icónica, encadenándola"(Acosta et al., 1997, p. 91). Muchas veces este texto ha

sido escrito por algún crítico reconocido o por un escritor. Esto no favorece la narración audiovisual, le suele dar un tono pesado. Esto ocurre porque, en la mayoría de los casos, este tipo de profesionales no está familiarizado con la escritura para documentales cinematográficos. Sin embargo, hacia mediados de la década de 1970, se comienza a "pasar la palabra" al artista, ya sea a través de una entrevista, ya sea permitiendo que él mismo realice la narración del documental (en off o en cámara).

Cabe señalar que existe una desproporción en cuanto a las artes tratadas por este tipo de documental, ya que hay una notable preferencia por tratar la pintura y la escultura, "dejando brevísimo espacio a la cerámica (4 filmes, si contamos **Yo, tú, Ismaelina**, 1981, del grupo Miércoles) y a la arquitectura (5 títulos, incluyendo en el tema el urbanismo y hasta fortificaciones, como las de la barra del Lago de Maracaibo, en *Barcos de piedra*, 1982, de Carlota Atencio y Carmelo Raydán)" (Acosta et al., 1997, p.92).

Además de esta predominancia de las artes plásticas dentro del documental artístico, Julio Miranda (1997) señala la presencia de ciertos artistas en más de un documental: Soto, en cuatro; Cruz Diez y Reverón, en tres documentales cada uno; Mario Abreu, Narváez y Alejandro Otero, en dos cada uno.

Por otra parte, Julio Miranda afirma que se pueden vislumbrar dos "series": una dedicada al arte cinético con once films hasta 1992 (aprovechando que es el arte más internacionalizado de Venezuela, que hay obras del mismo en la calle, que ofrecen juegos visuales registrables por una cámara de cine y que a su vez llaman la atención del espectador): los tres documentales dedicados a Cruz Diez, los cuatro que tratan sobre la obra de Soto, los dos que tratan la de Alejandro Otero, *El arte cinético* (1968) de Ángel Hurtado, y si se cuenta *Caroní* de Manuel de Pedro que muestra obras de Cruz Diez y Otero. La segunda serie cuenta con doce documentales hasta 1992, y está dedicada a los artistas ingenuos, que ofrecen un tono simpático y popular al género: "Juan Félix Sánchez (3 títulos), el Hombre del Anillo (2, pues además de la que lleva su nombre lo

encontramos en **Diálogo con tres pintores venezolanos**, 1978, de Mauro Rodríguez, junto a Apolinar de Petare y Lunar), Bárbaro Rivas, Víctor Millán (en el homónimo filme de Roche, 1968, aparece también Feliciano Carvallo), Salvador Valero, Cruz Amado Fagúndez, Cleto Rojas, Lourdes Armas, Eloísa Torres" (Acosta et al., 1997, p.92).

En 1997 se reincide en el tema del artista ingenuo Juan Félix Sánchez, en *Juan Félix Sánchez en el silencio* de Edgar González; también se han realizado documentales sobre otros artistas ingenuos, tales como el que muestra al escultor Daniel Herrera y a sus discípulos en un documental de 1992 que lleva el nombre del artista, a las pintoras en *Las muditas de Mucuy* (1995), y a la locera *Erminia Pereda* (1996), todos filmes de Jesús Enrique Guédez.

El graffiti callejero aparece como arte en el documental *Venezuela subterránea: cuatro elementos, una música* (2001) de Juan Carlos Echeandía.

Julio Miranda enumera los autores que se han especializado en este tipo de documental entre 1965 y 1992. Ellos son catorce directores que han realizado más de la mitad de los films artísticos de este período, y además, obras cinematográficas de diferentes tipos: Manuel de Pedro y Ángel Hurtado, con seis documentales de esta clasificación cada uno; Giancarlo Carrer con cuatro; Joseph Fabry, Daniel Oropeza, Mario Robles y Luis Armando Roche, con tres documentales de esta clasificación cada uno; y Andrés Agustí, Alfredo Brandler, Daniel González, Rafael Ovalles, Luis Alfredo Sánchez, Juan Santana y Freddy Siso, con un par cada uno.

En cuanto a la década de 1990, Jesús Enrique Guédez se especializa en realizar documentales sobre artistas (estrena seis), así como, Luis Armando Roche (con dos filmes estrenados).

En fin, la abundancia de documentales de este tipo no tiene que ver con una gran cantidad de directores sino con un pequeño sector de cineastas que se han dedicado a realizar filmes de este tipo, entre otros.

b. Cine, fotografía, televisión, publicidad

En cuanto al cine, se tematizó siete veces a sí mismo entre 1965 y 1992. Este punto se tratará más adelante en el apartado del cine documental venezolano de la década de 1970, donde apareció la cinematografía como tema. Luego, en la década de 1980 y entre 1990-2001, el cine continúa siendo tratado por el documental hecho en Venezuela.

En lo que respecta a la fotografía no ha sido tratada por el documental venezolano, a pesar de que muchos de los que se produjeron en la década de los 60, ya fuera por necesidad o por estética, utilizaban la foto fija como recurso. No es sino hasta 1991, cuando al fin el cine venezolano le da la palabra al fotógrafo Fran Beaufrand, dentro de un grupo de artistas en *Zoológico* de Fernando Venturini.

En lo que se refiere a la televisión, además de unas cuantas veces que ha aparecido en filmes como apoyo a otros temas y siempre cumpliendo el papel de medio alienante o dañino, apenas hubo un documental que la tomó como tema central, el cual, resaltaba sus defectos e invitaba a quemar los canales televisivos: *TVenezuela* (1969) de Jorge Solé.

Finalmente, la publicidad, al igual que la televisión, ha sido empleada, en documentales de otros temas, como recurso negativo del que se sirven los sectores del poder para engañar a las mayorías. También existe sólo un film que la trata como tema principal, pero que, según la crítica, no logró la calidad y categoría de *TVenezuela*, este documental es *Motivación hacia el consumo* (1980) de José Jiménez.

En 1998 se estrena el documental de 52 minutos *Cultura y Medios* de Mario Handler, que muestra una visión crítica de los medios de comunicación masiva y su influencia sobre la cultura. Por primera vez el cine venezolano reúne a los diferentes medios de comunicación social en un mismo film.

c. Teatro, danza y música

Existen pocos documentales venezolanos sobre el fenómeno teatral. Las obras más resaltantes son los siguientes filmes de Manuel de Pedro: *Trampas* (1978), que muestra las preguntas del realizador sobre la vida y el teatro a partir del ordenamiento del material filmado en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas; *El extranjero que danza* (1980), donde responde las preguntas del filme anterior gracias a las actuaciones de un grupo danés y a los ritos de los yanomami; *Iniciación de un shamán* (1980), película dirigida por Raúl Held para la cual Manuel de Pedro escribe el guión, donde se muestran los ritos de los yanomami que son muy teatrales; *Los presos hacen teatro* (1982), que a través del montaje de imágenes del II Festival de Teatro Penitenciario, deja entrever la visión irónica que tiene cineasta respecto a esta actividad realizada por presos; y, *¿Qué ha sucedido?* (1983), donde se registra con especial atención a los espectadores, el II Festival de Teatro para Niños.

De resto, entre 1965 y 1992, Julio Miranda afirma que sólo se cuenta con un documental que trata sobre un dramaturgo, filme que toma más en cuenta su labor como pintor. Este filme es *César Rengifo* (1976) de Mujica, Plaza y Riera; "el único panorama sería **La realidad y la ficción** (1975), de Herman Lejter, que abarca demasiado y, en su desordenada fragmentación, resulta casi inútil; la única historia de una sala la ofrecería el poco menos espeluznante **Un sepulcro más** (1981), de Floralba Calderón, Josefina Soriano y María Zabala, en defensa del viejo Teatro Baralt de Maracaibo; la única presentación de un grupo la encontraríamos en **Fiesta andina de marionetas** (1986) de Leopoldo Ponte, Oscar Chaparro y Zoila Castillo, visualmente atractivo pero con un

texto en *off* enojosísismo. Agreguemos el recuento del II Festival Internacional de Teatro de Caracas, hecho por Fernando Campos de **Tablas** (1974)" (Acosta et al., 1997, p.94).

A partir de 1990, la producción de documentales referentes al teatro disminuye considerablemente. Se encuentra presente en uno de los personajes del documental *En barro, música y teatro* (1994) de Guédez (sobre tres artistas experimentales que viven en Mérida) y, como tema principal apenas en el documental *XII Festival Internacional de teatro de Caracas 2000* (2001) de Marilda Vera.

En cuanto a la danza, esta disciplina aparece por primera vez en el documental venezolano utilizada como recurso de analogía en el filme *Se mueve* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi. Se sigue usando como recurso para acentuar otros temas en *Rodin mis en vie* (1976) de Alfredo Brandler, y en *El último reducto* (1977) de Igor Medina. En la década de 1980 es cuando aparece el primer documental cuyo tema principal es la danza, se trata de *Relevé* (1987) de Oscar Lucien, donde el autor hace un homenaje a Degás a través de un registro del grupo Danzahoy. En 1991 se vuelve a usar la danza como tema principal (así como el mismo grupo, Danzahoy), en *Invitación a la Danza* de Alejandro Saderman, documental que alterna danza y entrevistas. En el año 2001, vuelve a aparecer la danza, pero esta vez callejera, no folklórica, como uno de los protagonistas del documental *Venezuela subterránea: cuatro elementos: una música* de Juan Carlos Echeandía.

En cuanto a la música, se puede decir que ha sido tratada como tema principal de documentales desde el desarrollo de este género en Venezuela, durante la década de 1960.

Julio Miranda afirma que en el documental venezolano "se insiste en el enraizamiento rural de los músicos, en su condición de portadores de una memoria colectiva –más precisa aún en el caso de los kariñas de **El casabe y su música**, 1978, del Grupo Caos- y, a veces, también en la marginación de estos artistas, llegando a la

condición víctimal –pobreza, enfermedad- de Cruz Quinal" (Acosta et al., 1997, p.95). Sin embargo, nombra otros documentales donde se muestra la fidelidad a lo venezolano: la serie *Encuentro con Freddy Reyna* (1977) de Rosa Guevara, María Josefa Pérez y Carlos González, y en *Sojo* (1985) de Manuel de Pedro; la extracción popular se muestra a través de "**Alirio** (1989) de José Sosa; y hasta su sencillez y una preciosa anécdota de cuando tocó con músicos campesinos al **Maurice Hasson** (1985) de Freddy Siso" (Acosta et al., 1997, p.95). Todavía después de 1990 se nota este rasgo: en 1998 se estrena el documental de John Petrizelli Font, *Carrao*, sobre un cantante de música llanera llamado "El Carrao de Palmarito"; en el año 2000 se estrena *Virtuosos*, un documental de Luis Armando Roche que trata sobre varios intérpretes de música vernácula tradicional.

Freddy Siso registró un festival de autores musicales con entrevistas a los mismos en *Algunos cantantes, algunas canciones* (1980). También hay documentales que tratan la salsa como tema principal, como *Descarga* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi, y *El afinque de Marín* (1980) de Jacobo Penzo, que además muestra al barrio Marín a través de su música y su desarrollo. El documental venezolano ha registrado hasta músicos aficionados como en *La banda* (1981) de los talleres del Conac. El rock aparece por primera vez en el documental venezolano como tema principal en *Rock Venezolano* (1985) de Luis Lara Gilberto, un "documental frustrado" según Julio Miranda[56]. En el documental *Zoológico* de Venturini, se entrevistan tres miembros del grupo de ska *Desorden Público*. Y el hip-hop y el rap como nuevos medios de expresión musical aparecen en el documental *Venezuela subterránea: cuatro elementos: una música* (2001) de Juan Carlos Echeandía.

d. La literatura

[56] Miranda, Julio. (1997). Treinta años de cine documental. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al. (1997). Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

No es sino hasta 1972, con *Guillermo Meneses* de Daniel Oropeza, cuando se realiza el primer documental venezolano sobre esta área artística. Ya la literatura había sido empleada como recurso secundario, sin mucho éxito por cierto, en otros documentales, como por ejemplo, el poema de José Barroeta en *La ciudad que nos ve* (1967) de Guédez. En esta década también se hacen las películas *Andrés Bello* (1974) de Manuel de Pedro y, *Alfonsina* (1975) de Silvia Manrique (dedicado a la poeta argentina Alfonsina Storni), pero, según Julio Miranda (Acosta et al., 1997, p. 96), estos dos filmes tienen elementos de ficción predominantes.

Julio Miranda afirma que "La cosecha de los ochenta nos daría mejor cine. (...) tendríamos cuatro títulos diversamente apreciados: **El último juglar** (1980) de Freddy Véliz, biografía a saltos de Aquiles Nazoa con Caracas de fondo; **¿Puede un tonton-macoute ser poeta?** (1980), de Arnold Antonin, el más amplio y ambicioso, que constituye una relectura de la trágica historia haitiana, insistiendo en su literatura, el uso del *créole*, el cuestionamiento de la 'negritud', etc.; **Retrato del poeta desnudo** (1982), en que Lucien capta las diversas facetas de Luis Lucksic poeta, pintor, cuentacuentos y demás; finalmente, **Rómulo Gallegos** (1985), de Manuel de Pedro, versión ortodoxa y acrítica de la vida del escritor, en paralelo a las vicisitudes de la Venezuela contemporánea" (Acosta et al., 1997, p. 96).

Sin embargo, Julio Miranda opina, en 1992, que no sólo es muy escaso el número de documentales que tratan la literatura como tema central, sino que además, es notable "su mediocridad promedio, la enorme dimensión de lo no explorado y la paulatina disminución de los títulos dedicados al tema, que en lo que va de los noventa sólo nos ofrece la entrevista a Boris Izaguirre en el múltiple **Zoológico** y, si se quiere, el personaje de la mujer periodista en **Crónicas ginecológicas** (1992) de Mónica Hernández" (Acosta et al., 1997, p.96).

Desde el año 1990 hasta el 2001, con la disminución de la producción de documentales, la literatura casi ha desaparecido como tema de este género. La vemos

apenas en un homenaje a Marc de Civrieux de Guédez, en el film *Carta Ilustrada* (1995), en el cual no se muestra casi nada de la obra del antropólogo y escritor; y en el filme de Jacobo Penzo, *Congo Mirador: La Vegetación Imposible* (1995), el que los escritores y pintores de la región muestran la memoria de los pueblos palafíticos del sur del Lago de Maracaibo.

2. El documental antropológico y sociológico

Los documentales que Julio Miranda inscribe dentro de este grupo son aquellos que tienen como planteamiento principal un tópico que refleje los rasgos propios de la sociedad venezolana, tales como las creencias, las fiestas populares, la situación socioeconómica, los grupos marginados; sin incluir las manifestaciones artísticas.

Este grupo de documentales cuenta con un poco más de cien filmes estrenados entre 1965 y 1992. Es decir, que cuantitativamente son menos que los documentales artísticos producidos en la misma época.

Por otra parte, Julio Miranda afirma que la producción de documentales antropológicos y sociológicos en Venezuela le parece "más central, más sustancioso o, si se quiere, más acorde con lo que se espera o se aspira en lo que concierne a un cine documental" (Acosta et al., 1997, p.101). Esto lo asegura porque hay varios filmes que ofrecen una clara denuncia y un buen análisis de algún aspecto social, y por otra parte, aquellos documentales que fallan en el planteamiento de una denuncia o de un análisis, con el sólo registro de una realidad determinada, ofrecen de todas maneras una apuesta por lo popular y por las minorías marginadas.

a. Las creencias

El documental venezolano antropológico ha servido para registrar las creencias del pueblo venezolano.

Las fiestas tradicionales han sido el tema preferido de los cineastas venezolanos en lo que a religiosidad popular se refiere. Son más de 20 títulos entre 1965 y 1992, que generalmente muestran tanto el sincretismo que caracteriza a las festividades, así como, uno que otro personaje: quien organiza las fiestas por ejemplo. El primero en registrar una festividad religiosa es *Virgen de la Candelaria* (1966) de Luis Armando Roche y Miguel San Andrés. Y existen tres documentales dedicados a los organizadores de fiestas religiosas: *Miguelón, oficio de rezandero* (1982) de Blanca Guzmán, *La promesa* (1982) de Oscar Chaparro, y *Luis del Valle Hurtado, el diablo de Cumaná* (1983) de John Dickinson.

Sobre brujos existen apenas dos títulos: el largometraje *El hacedor de milagros* (1982) de Julio Neri, y el corto *Rufino, el iluminado* (1990) de Andrés Agustí. Sobre santeros tenemos *Los gallos que atravesaron el Atlántico* (1985) de Bernardo Cequera, filme que Míranda (1997) considera 'un absoluto desperdicio'; y *Salto en el Atlántico* (1988) de María Eugenia Esparragosa, que muestra la cultura bantú en un trabajo dramatúrgico que le concede la calidad de documental de autor. Como se puede ver falta mucho que decir sobre la santería y brujería en Venezuela, en fin, sobre la cultura cuyo origen se sitúa en los africanos traídos al país durante la colonia.

Por otra parte existen tres filmes dedicados al culto a María Lionza, y lo muestran como una tradición muy venezolana, donde existen contradicciones como la búsqueda de consuelo en un lugar que ya se ha hecho comercial y hasta estafador. La devoción a José Greogorio Hernández aparece apenas nombrada en un capítulo de *Caracas, dos o tres cosas* (1969) de Ugo Ulive.

El documental antropológico ha cumplido la función de mostrar el sincretismo religioso de las comunidades populares; sin embargo, no lo ha criticado sino cuando se trata de denunciar la Iglesia y la instrumentalización que ha generado en algunas tradiciones. En general, el documental antropológico sobre creencias ha presentado a la

Iglesia Católica como "factor de alineación, aculturación de los indígenas, represión; articulada con el poder económico-político desde la Colonia, pasando señaladamente por la dictadura de Juan Vicente Gómez y llegando a la actualidad" (Acosta et al., 1997, p.96). En las décadas de 1960 y de 1970, este rol de la Iglesia se ha vuelto un lugar común en los documentales políticos: imágenes de la misma se utilizan contrastadas con otras de miseria. Según Julio Miranda esto se observa en los documentales "**¡Basta!** (1969) de Ulive, **22 de mayo** (1960) de Borges, **La fiesta de San Juan** (1971) de Anzola, **Un nuevo modo de vivir donde nada se parece al pasado** (1974) de Acevedo (...), **Tiempo colonial** (1976), de Mario Handler (...), **Los dioses de cara blanca** (1976) de Freddy Siso" (Acosta et al., 1997, p.97). Sólo en ciertas excepciones, el realizador se ha aliado con la Iglesia Católica con el fin de criticar a las evangélicas Nuevas Tribus.

En *Atabapo* (1968) de Donald Myerston es cuando aparece por primera vez, en el documental venezolano, la Iglesia como factor alienante de la sociedad. Pero es con el filme *Santa Teresa* (1969) de Alfredo Anzola, cuando se hace un documental que toma las creencias religiosas, en este caso las cristianas, como elemento fundamental del filme: a través de la toma de esta Iglesia por un grupo de estudiantes revolucionarios y creyentes, se muestran dos formas de vivir el cristianismo.

Otros documentales de los 60 y 70, muestran a católicos revolucionarios. Tal es el caso de: "**La universidad vota en contra** (1968), de Guédez y Arrieti; **Pueblo de lata** (1973), de Guédez. Más tarde, **Pedregal, una empresa campesina** (1979), de Anzola" (Acosta et al., 1997, p.97).

Para la década de 1980 continúa la denuncia de la Iglesia en filmes. Un ejemplo es el largometraje sobre la Nicaragua sandinista, *Las nuevas voces* (1986) de Román Chamorro.

La mayoría de los filmes que tratan las creencias de una comunidad venezolana se limitan a registrar con neutralidad el sincretismo religioso, los ritos, creencias y mitos.

Según Julio Miranda (Acosta et al. 1997), hay denuncias únicamente en *Yo hablo a Caracas* (1978) y *Amazonas, el negocio de este mundo* (1978) de Carlos Azpúrua, en el filme *Santa Elena de Uairén* (1980) de Carlos Oteyza, y al menos un intento de denuncia en *La Guajira* (1984) de Calogero Salvo.

De 1990 a 2001 encontramos documentales sobre creencias como *El bosque silencioso* (1996) de Carlos Azpúrua, cineasta que sigue presentando denuncias desde tierras lejanas venezolanas; *La canción del Chejerú* (1997) de Rafael Marziano Tinoco, donde vemos las creencias y los ritos de los Piaroa; *Medewadi* (1998) de Freddy Siso, donde varios grupos étnicos son mostrados y a la vez expresan su preocupación por la intervención de la cuenca del río Medewadi, última cuenca virgen del planeta; *Montaña Madre* (1999), documental de Beatriz Lara que, a partir del descubrimiento de ruinas precolombinas en el Parque Nacional Ávila, narra los mitos y leyendas que hay alrededor de estos hallazgos; *Topocho sin sal* (2001) de Ibrahim Prieto que a través de un muchacho, el mandadero de Macaira, nos hace conocer este pueblo y sus creencias.

b. Juegos y trabajos

Los juegos tradicionales han sido poco tratados por los documentalistas en Venezuela. Entre 1966 y 1992, están presentes en aproximadamente 30 filmes, al menos como una parte importante de la película. Aparecen por primera vez como tema principal en el film *Football en el Ávila Tennis Club* de Édgar Anzola. En 1930, este cineasta hace una *Revista Deportiva* donde registra un juego de béisbol. En los años posteriores el tema de los deportes se deja de lado. Y no es hasta 1971 que reaparece un film que le da el papel protagónico a un deporte. Se trata de la película *Los que saben* de Joseph Fabry, que trata sobre el motociclismo. En el año 2002 se estrena un documental de Carlos Oteyza sobre la historia del béisbol llamado *Venezuela al bate: orígenes de nuestro béisbol (1985-1946).*

Por otra parte, existen más de 30 títulos, entre 1965 y 1992, cuyo tema principal es el trabajo. Estos documentales aparecen ya para la década de 1960. Encontramos lo siguiente: seis filmes dedicados a pescadores, que muestran diferentes costas del país y enuncian los problemas de estos trabajadores; ocho documentales que tratan sobre los mineros, lo que hace de este trabajador (el minero), el personaje equivalente en el documental al "pícaro" del cine ficción venezolano; los artesanos que están presentes de manera complementaria o protagónica en más de ocho títulos; más de cuatro documentales que elogian el cooperativismo, entre ellos varios de Guédez y de Anzola; poco trato al trabajo petrolero; el desempleo, el subempleo, y el abandono del campo por la ciudad, como temas recurrentes.

Para Julio Miranda "el documental ha desatendido lo laboral, y más aun lo específicamente obrero, tanto como el cine de ficción" (Acosta et al., 1997, p. 100).

c. Caracas

La capital del país ha sido la ciudad más tratada en los documentales producidos en Venezuela, dejando otras ciudades (excepto Barquisimeto, Maracay y Maracaibo) sin siquiera un registro cinematográfico. La mayoría de los documentales se han centrado en criticar (no siempre constructivamente) a la ciudad: muestran problemas de las clases marginales, tales como la miseria, la injusticia; utilizan el recurso del contraste de las zonas de clase media alta o de clase alta, con las zonas de clases menos privilegiadas; hacia la década de 1990 comienza a presentarse el tema del abandono de la ciudad; es notable la cantidad de documentales que han incluido puestas en escena de ficción para reforzar o completar (sin lograrlo en muchas oportunidades) el tema del filme; menos de media docena de estos documentales han intentado mostrar algún rasgo positivo de las comunidades marginadas, este es el caso de *El afinque de Marín* (1980) de Jacobo Penzo por ejemplo; los problemas de las comunidades del Este de la ciudad, y de la clase media y alta en general, son obviados por el documental venezolano. Algunos de estos

problemas son mostrados en los editoriales de Noticolor y Bolívar films realizados por Oteyza y Scull, pero estos editoriales son actualidades, no documentales.

Dentro de esta categoría puede incluirse un documental (estrenado en Venezuela en el año 2001, varios después de su realización) de Liliane Blazer, llamado *1992: El Des-cubrimiento (jugar o no ser jugado)* que muestra la realidad política venezolana incluyendo el golpe de estado del cuatro de febrero de 1992 y la caída del presidente Carlos Andrés Pérez. Otro documental es *Venezuela: los guerrilleros al poder* (1997) de Miguel Curiel.

Después de 1990 aparecen en el cine documental venezolano temas que trascienden la capital del país, tales como en *Globalización* (1998) de Mario Handler, donde se ofrece una visión de un problema que afecta a todo el mundo.

Se puede considerar *El camino de las hormigas* (1994) de Rafael Marziano Tinoco como el más amplio trabajo cinematográfico sobre nuestra capital.

d. Otras marginalidades

El documental también ha servido, aunque en escasas oportunidades, de medio de expresión para otras minorías que han sido marginadas por la sociedad venezolana en general. Estas minorías son las mujeres, los homosexuales, los transformistas, las prostitutas y los enfermos mentales.

A TRAVÉS DE LA HISTORIA, AUTORES Y APORTES

Antecedentes de un testimonio cinematográfico

En 1887 se proyectaron las primeras películas realizadas en Venezuela. Las mismas eran los cortometrajes (que registran hechos reales, es decir, no ficcionados) *Un célebre especialista sacando muelas en el gran Hotel Europa* y *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo,* que fueron rodados y estrenados en la capital zuliana. Estos cortos fueron atribuidos a Manuel Trujillo Durán, pero, gracias a las investigaciones realizadas por la Fundación Cinemateca Nacional [57], hoy en día sabemos que no es así. Tampoco se trataba de obras realizadas por Gabriel Veyre, el funcionario de la firma Lumière, ya que éste último llegó a Venezuela a finales del siglo XIX, unos meses después del estreno de estos cortos.

Desde esa fecha hasta el año 1909, la producción de películas se caracterizó por meros registros de la realidad con muy pocas intervenciones del autor, el cual muchas veces se limitaba simplemente a decidir qué cosa se filmaba y cuál no. Dichas producciones eran realizadas y estrenadas en Maracaibo, Caracas y Valencia. En este período, la producción variaba de acuerdo con el año, llegando a un máximo de seis películas en el año 1899 y en el año 1901, según los datos que proporciona la Fundación Cinemateca Nacional (1997). De estas producciones no existen investigaciones que puedan asegurar cuántas hubo de ficción y cuántas registraban hechos reales. Esto ocurre porque muchas de las mismas no existen en la actualidad y tampoco hay copias. Entre los principales realizadores de los primeros años de producción cinematográfica en Venezuela están Ricardo Rouffet, Fillipi Domini y Giuseppe Prateri, G. Romegout (concesionario Lumière), Manuel Ignacio y Servio Tulio Baralt, en Caracas; y, Carlos Ruiz Chapellín, en Valencia.

[57] Fundación Cinemateca Nacional. (1997). Filmografía venezolana 1897-1938, p. 11. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Según Pedro Herrera[58], investigador del cine, en 1909 Augusto González Vidal y Mount A. Gonhoun realizaron el cortometraje *Carnaval en Caracas*, el cual, registraba imágenes de la capital en esas fechas. El estreno de este film se realizó en el teatro Caracas. Y en los años siguientes, hasta 1912, se volvieron a filmar los carnavales. Al estreno de *Carnaval en Caracas* asistió el Presidente de la República, Juan Vicente Gómez, el cual quedó deslumbrado por el poder del cine y comenzó una serie de encargos cinematográficos, en su gran mayoría con fines propagandísticos. Estos encargos los hizo a lo largo de todo el tiempo que estuvo en el poder, y le dejó la costumbre a los siguientes gobernantes. Así se produjeron los noticieros llamados *Revista de Caracas* y, se desarrolló, por un tiempo, la actividad cinematográfica en Maracay.

En un principio los Laboratorios Nacionales estuvieron en Caracas, pero mientras Gómez se encontraba en el poder, hubo la necesidad de tener estudios en Maracay (Maracay Films). Así, en 1930, se construyen los Laboratorios Nacionales en Maracay, lo que no significó que cesara la actividad de realización cinematográfica en Caracas o en Maracaibo.

Para 1913 Enrique Zimmerman (quien ya había producido y dirigido algunos filmes que registraban hechos reales en Maracaibo) y Guillermo Lucas Manzano realizan *La Dama de las Cayenas* o *Pasión y muerte de Margarita Gutiérrez*, película que podría considerarse como el primer largometraje de ficción hecha en Venezuela. Esta obra se estrena en 1916.

Para 1917 se estrena *Ciudad Bolívar*, la primera película rodada en este lugar. Actualmente no se cuenta con el nombre de su realizador.

En 1918 se estrena el largometraje *La revista de Maracaibo*, realizado por la Empresa de Julio Soto e Hijo. Este filme mostraba paisajes marabinos y la Carretera Rehabilitación.

---

[58] Herrera, Pedro. El cine silente. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

Por cada evento nacional o gubernamental aparecía un filme.

Para 1921, Edgar Anzola, Jacobo Capriles y Juan Iturbide, realizan el primer registro en el país de un tema científico. Este cortometraje lleva el título de *El Tripanosoma en Venezuela*. Luego de la proyección de esta película y siguiendo su intención de registrar temas científicos, estos mismos cineastas estrenan, en 1924, otros tres cortometrajes de este estilo, y Zimmerman, por su parte, estrena un cortometraje que muestra una operación practicada por el médico Luis Razzetti.

Entre 1924 y 1925, Jacobo Capriles y Édgar Anzola fundan la productora cinematográfica *Triunfo Filmes*. La misma realiza filmes de ficción y de no ficción entre las cuales están varias revistas.

En 1927 se estrena en Maracay la obra no ficción *Viaje a La Rubiera* de Édgar Anzola y Francisco Granados Díaz. Esta es la primera película que registra los llanos venezolanos.

Un año más tarde se estrena *Football en el Ávila Tennis Club* de Édgar Anzola, el primer filme dedicado exclusivamente a un deporte.

Desde 1928 hasta 1938, "Después de Caracas, Barquisimeto es la ciudad más relevante en el campo de la cinematografía nacional para este período. Amábilis Cordero, pionero del cine en el estado Lara, tiene en su haber una considerable producción"[59]. Entre la misma se encuentran varios registros documentales, de los cuales se pueden citar *Documental sobre Valera, Trujillo y San Felipe* y *La llegada de los primeros aviones a Barquisimeto*.

[59] Herrera, Pedro. (1997). El cine silente. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

Entre 1929 y 1936 se realiza, tanto en el género ficción como en el de no ficción, la más larga serie de películas hasta entonces. Sin embargo, los cineastas aún estaban muy limitados técnicamente como para comenzar a hacer un verdadero cine documental de autor.

Durante este período Édgar Anzola es el cineasta que realiza mayor cantidad de películas (en su mayoría no ficción) en Venezuela. También destacan por su labor en el campo de la realización de películas que optan por un modo de documentar la realidad distinto al que ofrecían los noticieros y revistas los cineastas: Jacobo Capriles, Aníbal y Rafael Rivero, William H. Phelps Jr., en Caracas; y Amábilis Cordero en Barquisimeto.

Según las investigaciones realizadas por la Fundación Cinemateca Nacional (1997), entre 1933 y 1934 se realizan las primeras pruebas de sonido cinematográfico en el país.

Con la muerte de Juan Vicente Gómez, en 1935, la gran mayoría de los equipos ubicados en Maracay fueron trasladados a Caracas.

En 1936 aparece el primer largometraje sonoro, el cual se estrena en 1938. Este film de ficción es de Antonio María Gómez y se llama *El rompimiento*.

Para este año, y para, al menos, los dos siguientes, siguen proyectándose semanalmente en las salas de cine, los noticieros realizados en Venezuela.

En 1937, Édgar Anzola realiza el primer documental venezolano sobre un artista. Se trata de *Reverón*, cortometraje donde acerca al espectador a la vida cotidiana del pintor en su castillete de Macuto. Este film combina la filmación en blanco y negro con imágenes de color.

En 1938 se fundan los *Estudios Ávila*, bajo la dirección de Rómulo Gallegos. Dichos estudios tendrán vida sólo hasta 1942. Esta compañía producía cortometrajes de carácter informativo y/o propagandístico para organismos públicos. También producía filmes de ficción.

En 1942 se funda *Bolívar Films*, bajo la presidencia de Luis Guillermo Villegas Blanco. En 1943, la compañía produce su primer noticiero, *Actualidades de Venezuela*. El mismo sería proyectado quincenalmente. Para 1946 comienza a producirse el *Noticiero Nacional* en *Bolívar Films*, y se exhibe en todas las salas del país.

Ambretta Marrosu considera Bolívar Films como un paradigma de la producción nacional de cine en los casi 25 años entre 1943 y 1966, por las siguientes razones:

"- funda la industria cinematográfica;

- reafirma la dependencia económica del cine venezolano del estado, y desarrolla su dependencia de la publicidad;

- ejemplifica la mentalidad dependiente, imitativa y estrechamente comercial que impide concebir un cine propiamente nacional durante el período;

- ejemplifica en particular, el cuadro de esta mentalidad, el complejo de inferioridad que aquejó al cine venezolano multiplicando experiencias negativas a través de la contratación de extranjeros o la coproducción;

- ejemplifica igualmente la impotencia de nuestros productores frente a la estructura comercial de la distribución y exhibición, marcada por directrices extranjeras".[60]

Pero por otra parte Marrosu afirma que no sólo constituye un paradigma por las razones anteriores, es decir por haber marcado las tendencias del cine nacional en un principio, sino que también es paradigma porque constituye un modelo a seguir, ya que

[60] Marrosu, Ambretta. (1997). Los modelos de la supervivencia. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

ha logrado un éxito económico que desde sus inicios hasta hoy ha influido en las concepciones de la producción cinematográfica venezolana.

En 1952, la empresa petrolera Shell de Venezuela fundó, en Caracas, la *Unidad Fílmica Shell*. Para su funcionamiento se contrató tanto personal extranjero (procedente de Londres en su mayoría), como personal nacional. Esta unidad fílmica produciría mayoritariamente películas institucionales, así como, documentales sobre procesos referentes al tratamiento del petróleo.

Después de dos Guerras Mundiales, cada nación de América Latina cuestionaba a las grandes potencias económicas que regían al mundo. Las dos más poderosas, los Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas estaban sustentadas en ideologías muy distintas: el capitalismo y el socialismo. Fue en estos años cuando la Guerra Fría se hizo notar tanto, que si las grandes potencias no involucraban a los países latinoamericanos (como el caso de Cuba con la crisis de los misiles), estos últimos lo hacían por su cuenta.

A esta situación se une un proceso de concientización nacional de los países latinoamericanos. Los mismos buscaban fortalecer su nacionalidad y cultura para que no se perdiese frente a las grandes potencias, que ya habían logrado hacerlos dependientes en lo que a economía se refiere. La cultura de esta década buscaba la decadencia imperialista para que surgiesen todas las naciones.

Cabe resaltar que la Revolución de Cuba encabezada por Fidel Castro y Ernesto Ché Guevara fue un movimiento político-social que influyó enormemente en las revoluciones latinas, ya que el mismo era una prueba contundente y cercana de que ciertos ideales sí eran posibles.

Así surgen numerosas revueltas estudiantiles, huelgas, golpes de Estado, dictaduras y ciertos períodos democráticos. La mayoría de la población de cada nación

luchaba por eliminar las diferencias económicas tan marcadas y a pesar de que se lograron algunos objetivos, murieron muchas personas en manos del gobierno, como por ejemplo Ernesto Che Guevara, o las 300 personas que fallecieron en la "matanza de la Plaza de las Tres Culturas" de México.

En la década de los cincuenta ya se podía prever el desarrollo de un nuevo cine en Latinoamérica. Por ejemplo, en Argentina se crea el Instituto Nacional de Cine (1957); México atravesaba la "crisis del cine mexicano" que anunciaba la llegada de un nuevo cine, en Bolivia se fundó el Instituto Cinematográfico Boliviano (1953), en Cuba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica Cubana (1959). Pero gracias al desarrollo de las revoluciones políticas y sociales en Latinoamérica es que realmente nace el cine en esta región. La mayoría de los países había producido pocas películas anteriormente, pero éstas eran apenas el embrión de lo que realmente nacería en la década de los sesenta.

Margot Benacerraf: aparición del género de documental de autor en Venezuela

"la poesía subraya la imagen cinematográfica"
"la palabra documental implica una técnica distinta,
una mirada distinta"
Margot Benacerraf

La primera realizadora venezolana de películas que reúnen las características de documentales de autor, es decir, que presentan una realidad plasmando una mirada poéticamente, es Margot Benacerraf. Su ópera prima se titula *Reverón* y fue producida en 1952. Se trata de un documental sobre este artista y su cotidianidad. Benacerraf busca los elementos más dramáticos del día a día del pintor (cuando realiza sus cuadros, las miradas de las muñecas, sus viajes por el mar) para plasmar su realidad de forma impactante y diferente.

En 1958 Margot Benacerraf produce *Araya*, película que muestra la vida en esta península, la cual, está signada por la producción de sal y por la pesca. Con una impecable fotografía, la cineasta y su pequeño equipo (que no pasó de tres personas) nos da un recorrido por un día de los habitantes de este lugar. En varios aspectos, su estilo es parecido al de Flaherty en este film. Por ejemplo, muestra la lucha de un ser humano por su supervivencia dentro de un ambiente naturalmente hostil, bastante diferente al que rodea a la mayoría de los seres humanos; usa el blanco y negro; intenta sublimar la vida de los habitantes de Araya. Este film recibió el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1959, así como el Premio de la Comisión Superior Técnica del cine francés.

El hecho de que pocas personas hayan asistido a las exhibiciones de *Reverón*, por una parte, y por otra, el que *Araya* no se haya estrenada en Venezuela hasta 1977, ha traído como consecuencia que algunos investigadores no acepten que la historia del documental de autor venezolano arranca con los films de Margot Benacerraf. Sin embargo, en esta investigación se considera que Benacerraf es la primera cineasta venezolana que realiza obras inscritas en la escuela de documentalistas iniciada por Flaherty, ya que, sus filmes cuentan con las características necesarias para pertenecer a dicha escuela. En la presente investigación se considera más importante su labor como artista que el impacto que haya podido suscitar en la Venezuela de aquel entonces; se cree más importante que Benacerraf haya logrado realizar obras cuya calidad artística las hizo perdurar a través del tiempo, que el hecho de que no haya creado revuelo en la Venezuela de aquel momento.

El documental de autor nace en Venezuela con una artista, que como muchos otros, no fue bien conocida en el mismo momento en que realizó su obra. Cabe destacar que no era completamente desconocida porque, según Carmen Luisa Cisneros[61], en 1953, Benacerraf obtuvo, por su película *Reverón*, el Premio Cantaclaro del Círculo de

[61] Cisneros, Carmen Luisa. Tiempos de Avance: 1959-1972. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

Cronistas Cinematográficos de Caracas; y por otra parte, "La prensa y las diversas publicaciones venezolanas celebraron jubilosamente el premio otorgado a **Araya**"[62].

Década de 1960

"La realidad se fragmenta, es una, está ahí objetivamente.
Lo que se encuadra es un fragmento.
Es en la impotencia de la cámara donde está la creatividad"
Jesús Enrique Guédez

Los realizadores que conforman el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano fueron quienes rompieron con la tradición de hacer un cine con un lenguaje que no pertenecía a Latinoamérica porque era una especie de imitación de modelos foráneos (hasta finales de la década de 1950). Dejaron de usar como única forma de expresión cinematográfica aquélla que encontraban en el cine norteamericano o en el cine europeo ("Nouvelle vague" de Francia o "Neorrealismo italiano"), y se dio un encuentro entre los cineastas y su propia nacionalidad que generó códigos de lenguaje auténticos. Por primera vez en Latinoamérica se realizaban películas no sólo con contenidos latinoamericanos sino con un modo de tratarlos propio de esta cultura. Es decir, se comienzan a llevar los códigos de comunicación de cada nación al cine.

Las revoluciones latinoamericanas fueron tanto positivas como negativas para el desarrollo del cine: por una parte, le dieron un gran impulso porque el cine se reconoció como un arma potente para transmitir la ideología revolucionaria y denunciar las injusticias del régimen. Además, el espíritu revolucionario fomentó el sentimiento nacional de los cineastas y por consiguiente, su búsqueda de un lenguaje y un tema propio del país al que pertenecían. Por otra parte, limitaron a los cineastas con la censura, con la escasez de recursos que conlleva una situación política-social inestable, y

[62] Ibidem.

con la radicalidad de las ideologías, que llevaba a los cineastas, en algunas oportunidades, a dedicarse a otras actividades, o incluso, al exilio.

Entre los países latinos que producían cine hubo muy pocos intercambios con excepciones de Argentina-México, Argentina-Chile, Venezuela-México. Se realizaron los primeros festivales de cine latinoamericano, como por ejemplo, el *Primer Festival de Cine Documental Latinoamericano* en Mérida, Venezuela (1968). Los cuatro países que alcanzaron mayor proyección fueron Cuba, Argentina, México y Brasil porque lograron una industria estable y de un crecido número de filmes anuales. Precisamente fue en Brasil donde se originó el movimiento renovador del Cinema Novo.

En cuanto a Venezuela, la década de 1960 comienza presidida por Rómulo Betancourt, enfrentando una difícil coyuntura interna por la cual buscó ayuda en el partido social cristiano. En 1963 es elegido Raúl Leoni de Acción Democrática, y en 1969 es elegido Rafael Caldera, del partido social cristiano COPEI. Durante este período de la historia venezolana, la cinematografía cuenta con muchas dificultades. Los pocos largometrajes que se producen, alrededor de tres al año, tienen el mismo nivel que los de los pequeños países latinoamericanos.

Algunos jóvenes cineastas buscaban crear su propia *nouvelle vague*. El cine representó temas de la reciente historia: dictadura, guerrilla, el consumo de bienes norteamericanos, la ilusión de crecimiento urbano.

En el año 1965, con la realización de *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez, arranca una tradición documentalista en Venezuela (bastante apegada al Cine Imperfecto), es decir, el documental surge como un movimiento cinematográfico en el país. Esto ocurre luego del período de gestación antes explicado, en el cual, a pesar de que hubo una autora, Benacerraf, sus filmes no tuvieron suficiente impacto en otros cineastas debido a los problemas para su proyección en el país. Con el film de Guédez, por primera vez en la historia del cine venezolano, varios espectadores ven una película

en donde se hace un registro de sucesos y se intenta mostrarlo con un punto de vista expreso del autor. Guédez se hace presente porque escoge determinados problemas de una situación de interés social (en este caso la de los barrios caraqueños); problemas formulados como denuncia personal, sin fines propagandísticos, publicitarios o institucionales; presentándolos de una forma auténtica y poética que deja atrás el típico tono noticioso de los films que se habían encargado de registrar los sucesos reales del país hasta ese entonces; y, finalmente, usando la puesta en escena únicamente como recurso secundario, es decir, subordinándola a la presentación de la realidad (sin puesta en escena), para intentar mostrar su punto de vista como autor.

La importancia de la película *La ciudad que nos ve* en la cinematografía venezolana no se genera por el producto final, sino por la intención del autor al realizarlo y por su exitosa proyección. A pesar de que el propósito del autor no se logró en su totalidad, estuvo latente en el producto final que dejaba entrever un nuevo concepto de documental en el cine venezolano. De hecho, Julio Miranda cuestiona la película y encuentra muchos errores en ella, pero sin embargo, la considera documental, y esto se puede ver en el hecho de que no sólo la critica como documental de autor sino que además, ésta es la obra más antigua que Julio Miranda incluye en sus libros *Cine Documental en Mérida II* (1982), que es donde aparece la crítica de este filme, *Cine Documental en Mérida I* (1982), y en *El Cine que nos ve* (1989), este último libro donde Julio Miranda afirma que el cine documental surge en Venezuela con esta obra.

Hasta ese año de 1965, la cineasta Margot Benacerraf continuaba viviendo en París. Para las fiestas decembrinas de 1964 realizó un viaje fuera de la ciudad y cuando regresó a la capital francesa en los primeros días de enero de 1965, recibió un telegrama: "era de Mariano Picón Salas diciéndome que tanto él como Miguel (Otero Silva), necesitaban absolutamente que yo colaborara con ellos en el Inciba (Instituto Nacional

de Cultura y Bellas Artes) que se acababa de fundar"[63]. Margot Benacerraf cuenta que no pensaba aceptar esa propuesta porque estaba trabajando en el guión cinematográfico de *Casas Muertas* de Miguel Otero Silva. Sin embargo, aceptó porque cuando llamó a Venezuela se enteró de que Mariano Picón Salas había fallecido unas pocas horas después de escribir dicho telegrama e inmediatamente habló con Otero Silva quien le pidió que sólo viniera por un año para cumplir ese deseo del amigo fallecido.

Según los datos que posee la Fundación Cinemateca Nacional, hasta mediados de 1966, el panorama de Venezuela era así: "la mayor parte del gran cine clásico nunca había sido exhibida e importantes piezas de cinematografía mundial de la época eran sencillamente desconocidas. La bibliografía apenas registraba un título fundamental sobre cine y *Cine teatro* era la única experiencia de crítica cinematográfica que había logrado sobrevivir. Excepcionalmente se publica en la prensa de la época una que otra nota sobre cine y se registraba una tímida actividad cultural de exhibición pero estábamos muy lejos de cualquier intento sistemático de estudios sobre la materia"[64].

Benacerraf cuenta que "al llegar a Caracas en 1965, después de 12 años de estar conviviendo con la Cinemateca Francesa y ver la situación en la que se encontraba el cine en Venezuela, me planteé pues muy seriamente la fundación de la Cinemateca Nacional"[65]. Benacerraf atribuye este contacto cercano que tuvo con la Cinemateca Francesa a *Reverón* y su proyección en la misma, que le permitió conocer a Henri Langlois, el fundador de la Cinemateca de ese país europeo y quien le donó más de 40 películas a Benacerraf para inaugurar la Cinemateca en Venezuela con un ciclo de Cine Mudo Fantástico.

---

[63] Casique, Teresa. Memorias de un acto de creación. Testimonio de Margot Benacerraf. En: Acosta; Benacerraf; Concari et al. (2001). Elogio del ícono. Fundación Cinemateca Nacional, p. 17. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

[64] Casique, Teresa. Cinemateca Nacional de Venezuela El lugar de las gentes que quieren al cine, p. 37. En: Acosta; Benacerraf; Concari et al., 2001.

[65] Casique, Teresa. Memorias de un acto de creación. Testimonio de Margot Benacerraf. En: Acosta; Benacerraf; Concari et al., 2001, p. 26.

Con un pequeño equipo de trabajo (donde estaban Luis Armando Roche, Ambretta Marrosu, Carmen Luisa Cisneros y Cristina Sánchez), arrancaron los preparativos de la Cinemateca Nacional. Benacerraf habló con los directores del Museo de Bellas Artes y el Museo de Ciencias para que le prestaran espacios para establecer la sala de proyecciones y oficinas, respectivamente, de la Cinemateca Nacional. Por otra parte, se puso en contacto con el Ministerio de Obras Públicas para que le instalasen una cabina de proyección, así como, con la Dirección de Cultura del Ministerio del Trabajo para pedirle los dos nuevos proyectores que había comprado y que no utilizaba.

En 1966 comienzan las discusiones para la elaboración de un Proyecto de ley de cine. Gracias al gran esfuerzo de Margot Benacerraf, el cuatro de mayo de este mismo año se funda la Cinemateca Nacional como dependencia del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), que para aquel entonces abarcaba los sectores culturales de dos Ministerios, el de Trabajo y el de Educación.

Al inaugurarse la Cinemateca Nacional de Venezuela, la misma tenía tres finalidades que Margot Benacerraf nombró en el discurso que dio en aquel día: la de conservar películas, por eso era un archivo, pero "un archivo vivo"; la de dar a conocer el cine, por eso era una sala de proyección; y, la de investigación y búsqueda de talentos en el suelo nacional[66]. Margot Benacerraf considera que la fundó como una Cinemateca "poco ortodoxa. Teníamos que llenar el vacío total que existía. La Cinemateca tenía que ser ante todo la casa del cine, la de los cinéfilos y la de todos los amantes del arte del siglo XX (...). Por otra parte, esta Cinemateca tenía además una clara intención pedagógica, de formación y orientación"[67]. Se pretendía mostrar al cine como un arte, el más joven de todos, pero el que crecía con más velocidad. Para eso, los miembros de la Cinemateca Nacional visitaron numerosas embajadas y además, contactaron varias distribuidoras cinematográficas en busca de donaciones.

---

[66] Benacerraf, Margot. (4 de mayo de 1966). Sentido de una Cinemateca. En: Acosta; Benacerraf; Concari et al., 2001.

[67] Fundación Cinemateca Nacional. Memorias de un acto de creación. Testimonio de Margot Benacerraf. En: Acosta, Benacerraf; Concari et al., 2001, p. 27.

Margot Benacerraf no creó una escuela de cine porque no creía en ellas. Pensaba que la gente se educaba asistiendo a las funciones de la Cinemateca y obteniendo cultura general. Para eso se realizaban foros o discusiones después de la proyección de películas. Por ese motivo fue que, en lugar de fundar una escuela de cine, decidió otorgar becas con las cuales los beneficiados no sólo estudiarían cine sino que aprovecharían para ir a museos, caminar por las calles e ir a cinematecas.

La Cinemateca Nacional inició un archivo fílmico con "la donación de las copias de **Hiroshima, mon amour**, **Noche y Niebla** y **Nazarín** por parte de las distribuidoras Difra y Pelimex, respectivamente"[68]. Dicho archivo se ha ido enriqueciendo a lo largo de los años.

Según Margot Benacerraf, la Cinemateca Nacional durante su primer año, logró mantener un ritmo de tres proyecciones al día, y un grupo de Amigos de la Cinemateca, logros que eran bastante sobresalientes en comparación con los de otras Cinematecas latinoamericanas de ese entonces.

En los primeros años de la Cinemateca se realizaron diversos ciclos como el ya citado del Cine Mudo Fantástico donado por Henri Langlois, un ciclo de Cinema Novo, uno de Cine Británico Documental y uno de Cine Griego, entre otros. Margot Benacerraf cuenta que "Solamente, entre mayo y diciembre del 66 mostramos ciclos de Kurosawa, Buñuel, Bresson, Francisco Rossi, Fellini, Marilyn Monroe, Michel Deville, del Cine Inglés Contemporáneo, de Cortos de Animación Checoslovacos y hasta un ciclo de películas del oeste. Tratando de cubrir el mayor número de vacíos, los domingos en la mañana se llevaban a cabo Proyecciones para Niños y programas de documentales de arte"[69].

---

[68] Cisneros, Carmen Luisa. Tiempos de Avance: 1959-1972. En: Acosta et al., 1997.
[69] Ibidem, p. 28.

Desde los primeros momentos que estuvo Benacerraf en el Inciba, se dio cuenta de que la región sur de Venezuela tenía el sistema educativo muy poco desarrollado. Así, realizó otro proyecto en el Inciba, paralelo a la fundación de la Cinemateca Nacional. Se trata del Plan Piloto Amazonas. A continuación presentamos el testimonio de Margot Benacerraf con respecto a este proyecto: "fue tan bien acogido por la Unesco que lo utilizó luego con mucho éxito en varios países. Se trataba básicamente de una penetración cultural utilizando material audiovisual. (...) Para abarcar debidamente el territorio se estableció un funcionamiento muy sencillo pero muy efectivo. Se equiparon dos unidades móviles fluviales y una terrestre. Las unidades fluviales consistían en unos bongos manejados por un motorista-proyeccionista y un maestro promotor, al cual se agregó posteriormente el asistente social médico. Estos bongos subían y bajaban por el Orinoco y los ríos Atabapo, río Negro y Guainía hasta el límite con el Brasil, llevando programas alternos en su recorrido a lo largo de los caseríos ribereños. En Puerto Ayacucho, un jeep circulaba por todos los barrios y caseríos adyacentes. Los programas eran elaborados y enviados cada dos meses desde Caracas"[70].

El Plan Piloto Amazonas funcionó por dos años hasta que se vio interrumpido porque un partido político, para realizar su campaña electoral, le quitó los medios de transporte. Margot Benacerraf salió del Inciba al año siguiente y a pesar de la insistencia de las comunidades, el Plan no se pudo reactivar.

Para el año 1966, también se realiza el Primer Encuentro de Cine Nacional en el Estado Bolívar.

En 1967 se estrena *Pozo Muerto* de Carlos Rebolledo, filme que muestra los problemas que origina la explotación petrolera. Por su calidad narrativa, este documental es una de las realizaciones que impulsa enormemente el movimiento del documental de autor en el país.

---

[70] Ibidem, pp. 18 - 20.

Este mismo año sale a la circulación el primer número de la revista *Cine al Día* que llegó a ser un importante órgano de crítica especializada.

El 19 de agosto 1968, se inaugura en Caracas el evento *Imagen de Caracas*, espectáculo multimedia que comenzó a ser organizado desde 1966 por artistas de diversas disciplinas, dirigidos por Jacobo Borges. Los dos años de preparación sirvieron como "escuela" de cine para aquellos que trabajaron en esta disciplina. De este evento surgió el grupo *Cine Urgente*, liderizado por Jacobo Borges y Josefina Jordán, y conformado no sólo por cineastas, sino por artistas de otras disciplinas como Luis Luksic. La finalidad de este grupo era desarrollar la actividad cinematográfica en algunos barrios de Caracas. Esto lo lograron en La Dolorita, José Félix Ribas y en el Cementerio. El grupo funcionó activamente hasta 1975, y su labor disminuyó hacia 1977. A pesar de que integrantes del grupo estaban ligados a partidos políticos como el Partido Comunista Venezolano (PCV), y el Movimiento al Socialismo (MAS), no recibieron apoyo económico de los mismos para realizar cortometrajes.

Entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968, en Mérida se dio el *Primer encuentro de cineastas latinoamericanos*, y la *Primera Muestra de Cine Latinoamericano*. Este encuentro, de gran impacto, reunió a numerosos cineastas del continente, como Jorge Sanjinés del grupo boliviano *Ukamau*, y a los argentinos del grupo *Cine de Base*.

"A nivel conceptual, el Encuentro se orientó hacia una mayor definición del cine latinoamericano, como expresión de una realidad continental, orgánica, con características y causas comunes. Un cine obligado a despojarse de modelos foráneos que inhiben la expresión verdadera de los cineastas. Para los venezolanos, significó entrar más en conciencia de las dimensiones reales del cine del continente latinoamericano y sus perspectivas futuras"[71].

[71] Cinemateca Nacional. (1990). Cronología del cine en Venezuela. Cuadernos de la Cinemateca. Caracas: Consejo Nacional de la Cutura/CONAC.

Tanto este encuentro en Mérida como el celebrado en Viña del Mar, Chile, en 1967, sirvieron para que los países latinoamericanos conocieran el movimiento cinematográfico que se desarrollaba en cada nación, "y fue prodigioso descubrir que pese al aislamiento de los cineastas, elaboraron un discurso basado en las mismas ideas solidarias (...) Esa visión colectiva nos ofreció la ocasión única de reconocernos en un mismo rostro"[72].

Este mismo año (1968), varios cineastas venezolanos motivados por el *Primer encuentro de cineastas latinoamericanos* fundan el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes "con el concurso de Carlos Rebolledo, Edmundo Aray y otros cineastas, para cubrir un decenio de trabajo sostenido y fructífero desde la provincia. Cortos, documentales, filmes de animación constituyeron su cosecha más notable (...). Fue allí en Mérida, donde se hizo el gran balance de los sesenta"[73].

Otros cineastas que formaron el grupo inicial de este Departamento fueron: Ugo Ulive, Manuel Marquina, Alfredo Anzola, Juan Santana, Donald Myerston, Américo Vendario, Ramón Arellano, Jorge Solé, Roberto Siso, Gastone Vinsi y Fernando Toro. Luego de varios meses de trabajo se puso de manifiesto la intención de producir cine documental que sirviera para desmitificar Venezuela y América Latina.

Además del movimiento que se dio en la Universidad de los Andes, La Oficina Central de Información (OCI) "mantuvo durante la década un decidido respaldo a la producción de cortometrajes, en perfecta comprensión del fenómeno cinematográfico y su importancia como medio difusor y de propaganda. La producción de la Oficina Central de Información conservó el equilibrio entre el interés abiertamente promocional

---

[72] Cisneros, Carmen Luisa. Tiempos de Avance: 1959-1972. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

[73] Molina, Alfonso. Cine Nacional: 1973-1993. Memoria muy personal del largometraje venezolano. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al. (1997). Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

de la obra del gobierno, por una parte, y la difusión de valores culturales"(Acosta et al., 1997, p. 143).

En 1969, Margot Benacerraf renuncia a la Cinemateca Nacional porque algunos años antes, el escritor Gabriel García Márquez, quien conoció el éxito de *Araya*, le propuso a la cineasta escribir una película sobre la Guajira. En un principio escribían el guión en cartas que iban y venían de México a Caracas. Luego, el escritor se iba a vivir a Barcelona, España, y según Benacerraf[74], el mismo le pidió que se fuese a vivir para allá durante un año para terminar el guión. La cineasta deja a Esteban Rafael Zapata, a Alberto Urdaneta y a Rodolfo Izaguirre a cargo de la Cinemateca.

Oscar Lucien (1990) afirma que el cine documental de la década de los sesenta "se trata de un cine que sus mismos hacedores califican de 'urgente'. Urgencia determinada por la imperiosa necesidad de intervenir en los procesos sociopolíticos de nuestra sociedad".Y escribe que se caracterizaba por "una clara preponderancia de los contenidos político-sociales explícitos, por la precariedad de los recursos de producción y por la relativa ausencia de propuestas estéticas personales".

Además de esto, el cine documental producido en la Venezuela de esta época era, en general, de cortometraje, en formato blanco y negro, 16mm, rodado cámara en mano, con una narración predominantemente en off, basada más en la descripción o reproducción de la realidad tal como era, que en la exposición de diferentes acciones dentro de un hilo, donde cada parte es esencial y se encuentra en un sitio determinado cumpliendo una función específica. Gracias a la nueva orientación del cine, que comenzó a emplearse como medio de lucha ideológica, este cine se proyectaba en cineclubes, en muchos barrios del país, en universidades, en fábricas y en la misma calle: "Sólo se va a necesitar un viejo proyector de 16mm y una pared o una sábana blanca" (Acosta et al., 1997, p.144).

---

[74] Fundación Cinemateca Nacional. Memorias de un acto de creación. Testimonio de Margot Benacerraf. En: Acosta; Benacerraf; Concari et al., 2001, p.29.

Para Oscar Lucien (1990) el cine de la década de los sesenta "es un cine de agitación, cine de denuncia, significa una forma de intervención en la realidad política a través de la actividad cinematográfica". En fin, la corriente documentalista de esta época podría entenderse como "la repercusión, en el medio cinematográfico, del movimiento subversivo que caracteriza esta etapa de la vida política del país"[75].

Entre los documentales que reúnen estas características están:

La ciudad que nos ve, Jesús Enrique Guédez, 1966. Producido por el Centro de Cine Documental de la ULA.

Pozo muerto, Carlos Rebolledo, 1967.

La universidad vota en contra, Nelson Arrieti y Jesús Enrique Guédez, 1968.

Caracas dos o tres cosas, Ugo Ulive, 1969. Producido por el Centro de Cine Documental de la ULA.

¡Basta!, Ugo Ulive, 1969. Producido por el Centro de Cine Documental de la ULA.

Como la desesperación toma el poder, Alfredo Anzola, 1969.

Santa Teresa, Alfredo Anzola, 1969.

Estallido, Nelson Arrieti, 1969.

---

[75] Cinemateca Nacional. (1990). Cronología del cine en Venezuela. Cuadernos de la Cinemateca. Caracas: Consejo Nacional de la Cutura/CONAC.

Renovación, Donald Myerston y Fernando Toro, 1969.

La autonomía ha muerto, Donald Myerston y Ramón Arellano, 1969. Producido por el Centro de Cine Documental de la ULA.

TVenezuela, Jorge Solé, 1969. Producido por el Centro de Cine Documental de la ULA.

22 de mayo, Jacobo Borges, 1969.

Sí podemos, Franca Donda y Josefina Jordán, 1969/1972.

Sin embargo, los documentales de esta década no se limitan a tratar temas sociopolíticos y a presentar denuncias. Aunque en notoria minoría, aparecen filmes que se utilizan para lograr un acercamiento a lo que es Venezuela, es decir, películas en las que el cineasta intenta emplear el documental como medio para la introspección nacional con la finalidad de acentuar la identidad cultural: se dan a conocer artistas "ingenuos" como en *Bárbaro Rivas* de Jesús Enrique Guédez (1967), y en *Víctor Millán* de Luis Armando Roche (1968), así como, manifestaciones artísticas del interior del país, como en *Cerámica Los Guáimaros* (1969) de Ramón Arellano y Alberto Torrijas; se realizan documentales sobre las artes venezolanas en *Fisiocromía N° 2* y *El arte cinético*, sobre la obra de Cruz Diez, de Ángel Hurtado, *Arte colonial de Venezuela* (1965) de Daniel Oropeza, *Salón Oficial de Arte* (1965) de Daniel González y, *Arquitectura y urbanismo de Caracas* (1965) de Carlos Rebolledo; se intenta mostrar el modo de vida en un lugar lejano a las ciudades venezolanas, como en *Atabapo* (1968) de Donald Myerston, que muestra una comunidad lejana, denunciando el papel que la Iglesia juega en ella, y en *Diamantes* (1969, producido por el Centro de Cine Documental de la ULA) de Ugo Ulive, primer film que trata sobre la explotación diamantífera en el sur de Venezuela, y en *La bulla del diamante* (1969) de Luis Armando Roche (1969); y, además se realizan documentales con la intención de dar a

conocer alguna tradición del país como *La fiesta de la Virgen de la Candelaria* (1966), *Tamunangue* (1968) de Ángel Hurtado y, *Los tambores de San Juan* (1968) de Luis Armando Roche.

Otra actividad que fue importante para el desarrollo del cine documental de esta época fue el inicio de las actividades de la Asociación de Cine Amateur (ACA) en 1961, motivado por los socios del Foto Club Caracas, y por la existencia en Europa de organizaciones de mayor trayectoria parecidas a esta Asociación. Este grupo numeroso difundió la utilización del formato Super 8 (8mm) en Venezuela. "Charlas, cursillos de cine, proyecciones, artículos para el Boletín de Foto Club primero y, después, un folleto quincenal denominado *Aquí ACA,* además de las filmaciones individuales y colectivas, fueron nucleando y fortaleciendo la Asociación" (Acosta et al., 1997, p. 147).

Además de estas actividades, la ACA tenía como objetivos fomentar la afición por el cine, educar y formar a los amantes de este arte, y establecer relaciones con asociaciones parecidas dentro de Venezuela y alrededor del mundo. La ACA realizaba concursos internos de carácter trimestral.

En noviembre de 1967, esta asociación fue registrada legalmente, y para marzo de 1969 se hace la *Primera Muestra de Cine Amateur* (venezolano) en la Cinemateca Nacional, además del primer *Concurso Anual ACA*. En el jurado de este concurso se encontraban: Rodolfo Izaguirre, Pablo Antillano, Carlos Rebolledo, Daniel Oropeza, Mauricio Walerstein y Alfredo Roffé.

A finales de la década de 1960 comienza el desarrollo del corto de ficción.

Cabe destacar que durante esta década continúa la producción de filmes por parte de La Unidad Fílmica Shell. La mayoría se trata de documentales de procesos y no de autor. En quince años (hasta 1964), la unidad produjo 79 películas.

Podemos concluir el relato de esta década con el siguiente párrafo escrito por Carmen Luisa Cisneros: "El interés por temas que abarcan desde el cine político y testimonial hasta el filme de arte, pasando por toda una rica gama de intereses diversos, va a dar un justo y merecido reconocimiento al cortometraje de los sesenta. Nunca como entonces el deseo de expresarse venció las mayores dificultades para dejar un valioso testimonio cultural" (Acosta et al., 1997, p. 142).

Década de 1970

"No suelo filmar si no conozco muy bien el tema.
Desde el principio existe una intención.
La imagen documental dice más cosas de las que tú has pensado,
es muy genérica y no se tiene mucho control sobre ella.
(...) No hay leyes ni conceptos que definan el documental.
La única teoría que defiendo es que el material sea verosímil.
El documentalista es un interpretador de la realidad"
Manuel de Pedro

A pesar de que no se puede hablar de una ruptura con el cine de la década de los sesenta, en la década de 1970 se presentan nuevas tendencias en el cine documental venezolano, así como, nuevos hallazgos. Además, es mayor el número de documentales estrenados en esta década que en la anterior.

En estos años, el documental "sigue su vocación de indagación de la realidad social venezolana, pero la gravitación parece desplazarse de los aspectos propiamente sociales a los más amplios de la cultura. La 'problemática' más presente en estos años tiene que ver con el tópico de la identidad cultural" (Lucien, 1990).

Para lograr plasmar este tópico los cineastas intentan "pasar la palabra" a las comunidades. Así surge en Venezuela un nuevo tipo de documental que ya no constituye

un instrumento para la transmisión de ideas de un partido o grupo político. Ahora pasa a ser un medio de expresión para las comunidades.

Sin embargo, ésta es sólo una tendencia que se da en pocas realizaciones como en film *Trampas* (1978) de Manuel de Pedro. No se aplica a todos los documentales de la década de los setenta. Para Julio Miranda en la mayoría de los documentales de esta década, no se le da la palabra a la comunidad. Hay incluso más documentales en los 70, en relación con los 60 (cabe aclarar que hubo mayor producción en los 70), que no dan la palabra a la comunidad. "Hay, en contrapartida, otras tantas comunidades que 'no hablan' en todos esos años, o que lo hacen tan breve, subordinada o ininteligiblemente que su discurso no puede considerarse tal: el cineasta, en la mayoría de los casos, habla por ellas, de ellas, *sobre* ellas: acerca y por encima a veces; con imágenes o/y con palabras"[76].

Hay intentos de dejar que las comunidades se expresen como en *Yo hablo a Caracas* (1978) de Carlos Azpúrua. Sin embargo, dichos intentos no se logran del todo porque por ejemplo, sólo presentan un punto de vista; en este caso sería el del shamán de la comunidad, que si bien es un reconocido representante de la misma, no constituye el todo de dicha comunidad.

Para Julio Miranda, en el documental de la década de 1970, "podemos constatar que, aunque no 'pasen la palabra', sí dejan fuera la retórica, la demagogia y las consignas (...) y se dedican a una exploración más 'cultural' que política (...) realizado con un dominio técnico e incluso con un brillo formal inéditos en nuestro cine"[77].

Gracias a este cambio se pudieron abordar con éxito temas diferentes a los políticos.

---

[76] Miranda, Julio. (1982). Cine y Poder en Venezuela. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, Librería Universitaria.
[77] Ibidem.

Durante los años 70 la *Asociación de Cine Amateur* sigue realizando sus actividades. Y sin duda alguna los cineastas de esta corriente (entre ellos estaban Antonio Martucci, Alexander Statzewitch, Eduardo Vila, Alfredo Carranza, Germán Carreño, Luis Eduardo Martínez, Luis Landaeta) fueron evolucionando. Además, ya habían asistido e incluso algunos habían sido hasta premiados en festivales de Cine Super 8 en Québec, Toronto, Francia, USA, Brasil y Berlín. En 1976 se realiza en Caracas el *I Festival Internacional de Cine de Vanguardia en Super 8*, encabezado por Julio Neri y Mercedes Márquez, y dirigido hasta 1981 por Neri. A pesar de que el Super 8 no es el formato más adecuado para hacer cine, el movimiento surgido de la ACA, logró que el cine venezolano se viera en Europa.

Por otra parte, el Departamento de Cine de la ULA seguía con sus actividades y para finales de la década de los setenta "marcaba una experiencia traducida en más de 40 películas y en el aporte de realizadores como Jorge Solé, Carlos Rebolledo, Ugo Ulive, Donald Myerston, Fernando Toro, Alberto Torija, Juan Santana, Michael New, Ramón Arellano, Roberto y Freddy Siso"[78]. Además se producen las películas ecológicas *Nuestro hogar terrestre*, *El bienestar de nuestros suelos*, *El verde mundo de las plantas* y *El agua un recurso vital*, gracias a la presencia del científico Arturo Eichler en dicho Departamento. Otro logro fue la adquisición de equipos nuevos que permitieron una mejor realización de filmes.

En cuanto a la Cinemateca Nacional, en 1970, apareció el programa televisivo *Cinemateca del Aire*, conducido por Rodolfo Izaguirre, en el canal cinco. Este programa se siguió emitiendo a lo largo de toda la década. Y el 29 de agosto de 1975, el Consejo Nacional de Cultura (Conac) sustituye al Inciba, lo que constituyó un panorama novedoso para la Cinemateca.

[78] Aray, Edmundo. Mérida, la ciudad del cine. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

En 1976, en el Consejo Municipal del Distrito Federal se instituye un "Programa de Subsidios al Cortometraje", gracias al cual se produjeron más de 50 cortometrajes entre 1976 y 1989.

El 15 de octubre de 1977 se crea la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC). Además se da el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en la Ciudad de Mérida.

En 1978, El documental *El Domador* de Joaquín Cortés recibe el Gran Premio del Festival de Lille en Francia, así como el Premio Dragón de Plata en Cracovia, Polonia.

En 1979, el documental *Yo hablo a Caracas* de Carlos Azpúrua, recibe la Catalina de Oro en el XIX Festival de Cartagena, Colombia. Este filme también recibe un galardón en el Festival de Leipzig, Alemania.

Durante este año, *El domador*, de Joaquín Cortés sigue siendo premiado: en el Festival de San Antonio, Texas, donde recibe una Mención Especial del Jurado; y en el Festival de Huelva, España, donde recibe el Colón de Oro.

Estos premios constituyeron un incentivo no sólo para los realizadores venezolanos de documentales sino también para todos los cineastas del país.

A finales de esta década comienzan a producirse cortometrajes de ficción de mayor calidad. Por otra parte, algunos autores cinematográficos logran ceder la palabra a "individuos".

En esta década aparece por primera vez el cine como tema principal del documental: primero en *Cine en primaria* (1971) de Joaquín Cortés, que mostraba un programa de proyecciones escolares del Cine Club de LUZ; luego, en 1977, con *Todos*

somos el cine de Arthur Albert y Bronwein Sennish, documental sobre la realización del largometraje ficción *El cine soy yo* de Luis Armando Roche (1976); y *El cine somos nosotros* de Andrés Agustí, donde se ofrecen diversas opiniones (de distribuidores, personas en la calle, cineastas, entre otros) sobre la actividad cinematográfica en Venezuela.

Además, el cine aparece como tema secundario o complementario en otro documental de esta década. Se trata de la cinefilia del dictador presente en *Juan Vicente Gómez y su época* (1976) de Manuel de Pedro.

En esta década también se estrenan documentales con temas artísticos que no habían sido tratados hasta entonces. Tal es el caso del teatro, que aparece por primera vez como tema principal en *Tablas* (1974) de Fernando Campos; y, el de la danza, que se emplea como analogía, en *Se mueve* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi. Por primera vez aparece la música de la salsa como tema de un documental en *Descarga* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi.

Por otra parte surgen nuevas temáticas antropológicas en el documental. Por primera vez se dedica un film a un juego: *Los que saben* (1971) de Joseph Fabry. Este tema se repetirá en las décadas siguientes pero con escasos títulos. También se estrena un filme documental con el oficio de la pesca como tema principal: *La patarrajá* (1974) de Nilda Bermúdez Luisa Navas y Alis Nucette. Por otra parte, en el documental *En Venezuela es la cosa* (1978) de Carrer, se dedican dos capítulos a un trasvesti cada uno, siendo este el primer documental donde se le da la palabra a esta minoría.

"El cine de los setenta-ochenta es, en suma, un cine de reafirmación cultural. (...) Este cine se propuso –sin necesidad de manifiestos ni ningún tipo de programa- indagar en la identidad de los venezolanos y sobre todo en la necesidad de postularse como bastión de resistencia cultural" (Lucien, 1990).

Algunos documentales característicos de esta época son:

Medicina rural, Donald Myerston y Roberto Siso, 1970. Reportaje de denuncia.

Desempleo, Jesús Enrique Guédez, 1970.

Salvador Valero Corredor, un artista del común, Juan Santana, Alberto Torrija y Fernando Toro, 1970. Producido por el Centro de Cine Documental de la ULA.

La papa, Alfredo Anzola, 1970.

La Fiesta de San Juan, Alfredo Anzola, 1971.

Festival del niño, Manuel de Pedro, 1972.

Aproximación al hombre orquesta, Ugo Ulive, 1972.

Movimiento cooperativo, Jesús Enrique Guédez, 1972.

Una necesidad popular, Jesús Enrique Guédez, 1972.

El hombre invisible, Alfredo Anzola, 1973. Sobre una asociación cooperativa.

Museo criollo Raúl Santana, Manuel de Pedro, 1973.

Toros, gallos, caballos y políticos, Manuel de Pedro, 1973.

Pueblo de lata, Jesús Enrique Guédez, 1973.

Venezuela tres tiempos: fragmentos del antidesarrollo, largometraje de Carlos Rebolledo, 1973. Producido por el Departamento de Cine de la ULA. Explotación de las riquezas minerales por parte del imperialismo norteamericano.

Una gran ciudad, Joaquín Cortés, 1973.

Folklore de junio, Bruno Scheuren, 1973.

Santana, Andrés Agustí, Alfredo J. Anzola, Mario Nazoa, Kurwenal Robles, Belén Rojas, Juan Santana, Fernando Toro, 1974. Un largometraje documental sobre el grupo musical Santana en presentaciones por Latinoamérica.

Apuntes para un film, Joaquín Cortés, 1974.

Camarada Gustavo, César Cortez, 1974. Testimonio del Dr. Gustavo Machado, fundador del Partido Comunista Venezolano.

María de la Cruz, una mujer venezolana, Franca Donda y Josefina Jordán, 1974.

TO 3, Ugo Ulive, 1974. Testimonios de un torturado en un campo de operaciones antiguerrilleras: Efraín Labana Cordero.

El béisbol, Alfredo Anzola, 1975.

Juan Vicente Gómez y su época, largometraje de Manuel de Pedro, 1975.

Los Chimbángueles, Alberto Torija, Héctor Ríos y Mauricio Wallerstein, 1975. Documental sobre una festividad religiosa.

A medio y de los trabajadores, Alfredo Anzola, 1976. Sobre una cooperativa.

Héroes y tumbas, Manuel de Pedro, 1976. Documental sobre héroes y monumentos venezolanos.

Buscadores de diamantes, Manuel de Pedro, 1976.

Campoma, Jesús Enrique Guédez, 1976.

El juego y la vida, Josefina Jordán, 1976.

¿Te acuerdas de Sonny León, Walerstein, 1976. Sobre el boxeo y sus efectos negativos.

Sorte, Joaquín Cortés, 1977.

El último reducto, Igor Medina, 1977. Sobre la antigua Caracas.

Cúa, Carlos Oteyza, 1977.

Panamá, largometraje de Jesús Enrique Guédez, 1977.

Un músico, un pueblo, Héctor Cabrera, 1978. Sobre Germán Lira.

Ritmos, Manuel de Pedro, 1978. Sobre el Museo Soto de Ciudad Bolívar.

Caroní, Manuel de Pedro, 1978.

El Callao, Manuel de Pedro, 1978. "se separa un poco de la serie, minera en el mismo sentido *que Santa Elena de Uairén* de Oteyza: es fundamentalmente el retrato de un pueblo, aunque la minería se su eje"[79].

Cruz Diez, el ilusionista del color, Manuel de Pedro, 1978.

Trampas, Manuel de Pedro, 1978.

El extranjero que danza, Manuel de Pedro, 1980/1978.

Testimonio de un obrero petrolero, Jesús Enrique Guédez, 1978. Producido por el Departamento de Cine de la ULA.

Chuao, Carlos Oteyza, 1978.

Yo hablo a Caracas, Carlos Azpúrua, 1978. Producido por el Departamento de Cine de la ULA.

Techos de Cartón, Luis Rosales, 1978.

Las pesca floja, Grupo Caos, 1978.

Pedregal, una empresa campesina, Alfredo Anzola, 1979.

El domador, Joaquín Cortés, 1979.

María Lionza, un culto de Venezuela, Mario Handler y Raquel Romero, 1979.

---

[79] Miranda, Julio. (1989). El cine que nos ve (Materiales críticos sobre el Documental Venezolano). Colección Medio Siglo de la Contraloría General de la República. Serie Letra Viva. Caracas: Contraloría General de la República.

Las turas, Ana Cristina Henríquez, 1979. Documental sobre una festividad religiosa.

Santa Elena de Uairén, Carlos Oteyza, 1979.

Papagayo, Leopoldo Ponte, 1979.

Los Nevados, Freddy Siso, 1979.

La mayoría de estos filmes fueron realizados a color, con una atención a la estética visual mayor a la que caracterizó la década anterior. El cine urgente, que dominó la producción de documentales en la mayoría de los países latinos durante la década de los sesenta, si bien no desaparece del todo en los setenta, permite que surja un cine donde la observación de fenómenos distintos a los políticos es válida, así como, su presentación sin mensajes políticos radicales.

Década de 1980

"Entendemos nuestra responsabilidad como trabajadores culturales
en el sentido de hacer un cine que sepa acompañar al pueblo
y valorar sus experiencias de lucha, con su lucidez y su confusión,
con sus aspectos positivos y sus limitaciones sin dar nada por descontado"
Oscar Lucien y Carlos Azpúrua

Este decenio comenzó con la celebración de la primera edición del Festival de Cine Nacional, en Mérida. Este evento estuvo presidido por Jesús Rondón Nucete, presidente del Concejo Municipal del Distrito Libertador en ese entonces, por Pedro Rincón Gutiérrez y por los cineastas Rodolfo Izaguirre, Josefina Jordán y Tarik Souki, director del evento. El Gran Premio Simón Bolívar, lo obtiene un documental, *El domador* de Joaquín Cortés.

Este mismo año, *El domador* de Joaquín Cortés obtiene el Premio Rubén Bleu en el American Film Festival. *Minas de Diamantes*, del mismo realizador, recibe el Premio Osiris de Oro en el Festival de Cracovia. Y *Ledezma, el caso Mamera* de Luis Correa, obtiene el Premio Especial del Jurado, y el Premio de la Unión de escritores y artistas de Cuba en el Festival de Cine Latinoamericano realizado en la Habana.

A principios de esta década el público venezolano se encuentra entusiasmado con la producción nacional. Los cineastas buscan nuevas formas de financiamiento a nivel nacional: "los subsidios de cortometrajes (concejos municipales del Distrito Federal y del estado Miranda), el aporte de empresas públicas, los premios a la obra cinematográfica y, fundamentalmente, la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), con sus diferentes modalidades de incentivo para largometrajes y de subsidio al cortometraje"[80].

Foncine, hoy Centro Nacional de Cinematografía (CNAC), se funda en 1981, como asociación civil sin fines de lucro, "donde participan instituciones del sector público, privado y laboral, sus objetivos fundamentales pueden sintetizarse en el fomento de toda actividad cinematográfica nacional"[81]. Por otra parte, se reconoce más allá de nuestras fronteras, la labor a favor del desarrollo y la cooperación internacional que ha realizado la Cinemateca Nacional cuando esta institución recibe el Premio Internacional Mercurio de Oro, ad honorem.

En este mismo año se crea el Festival del Cortometraje Nacional Manuel Trujillo Durán, en Maracaibo. El premio al mejor documental se lo lleva *El afinque de Marín* de Jacobo Penzo, el segundo lugar *Mayami nuestro* de Carlos Oteyza, y el premio al mejor guión se lo lleva Manuel de Pedro por *El extranjero que danza*.

---

[80] Aray, Edmundo. (1997). Mérida, la ciudad del cine. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.
[81] Cinemateca Nacional. (1990). Cronología del cine en Venezuela. Cuadernos de la Cinemateca. Caracas: Consejo Nacional de la Cutura/CONAC.

En 1982, se realiza la II Edición del Festival de Cine Nacional. En el mismo reciben el premio de mejor largometraje documental: *Iniciación de un shamán* dirigida por Raúl Held, con guión de Manuel de Pedro, y *Ledezma, el caso Mamera*, de Luis Correa. Mientras tanto, en este año y el siguiente, los documentales venezolanos siguen siendo premiados en el extranjero: *Mayami nuestro* obtiene Mención Especial del Jurado, en el XI Festival de Filme de Cortometraje y Documental en Lille, Francia, 1982; Carlos Azpúrua recibe una mención especial del Jurado por *Caño Mánamo*, y Oscar Lucien una Mención de Honor por *Memorias*, en el Festival de Leipzig, Alemania, 1983.

En 1984 se realiza nuevamente el Festival Manuel Trujillo Durán. En el género documental el primer premio lo obtiene Calogero Salvo por *La Guajira*, y el segundo, Carlos Azpúrua por *Caño Mánamo*.

En julio de 1984, aparece el primer número de *Encuadre*, órgano divulgativo de la Coordinación de Cine y Fotografía del CONAC. *Encuadre* tenía como objetivos "informar, orientar y promover la reflexión y la discusión en torno a los más resaltantes problemas del cine y la fotografía nacional'; asimismo, ha de convertirse en instrumento de la crítica cinematográfica más especializada"[82].

El Festival Manuel Trujillo Durán (Maracaibo) y el Festival de Cine Nacional (Mérida), siguen realizándose a lo largo de esta década.

En 1986 se celebra el vigésimo aniversario de la Cinemateca Nacional con la proyección de un extenso ciclo de filmes titulado *El documental venezolano al rescate de un país perdido*. En este mismo año, el programa televisivo del canal cinco que se había mantenido durante diez y seis años, *Cinemateca del Aire*, conducido por Rodolfo Izaguirre, sale del aire. También 1986 es el año en que *Amazonas, el negocio de este*

[82] Cinemateca Nacional. (1990). Cronología del cine en Venezuela. Cuadernos de la Cinemateca. Caracas: Consejo Nacional de la Cutura/CONAC.

mundo de Carlos Azpúrua, recibe el premio especial del jurado en el II Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas en Río de Janeiro.

Del 8 al 14 de noviembre de 1989 se realiza el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica. En este año también se crea el Día Nacional del Cine por iniciativa de la Cinemateca Nacional. Se elige el día 28 de enero por ser en esa fecha, pero del año 1897, cuando fueron exhibidas, en el Teatro Baralt de Maracaibo, las dos primeros cortos hechos en Venezuela.

Del 19 al 23 de abril de este año se realiza, en Ciudad Guayana, el Primer Festival Nacional de Cine Infantil, en el cual se otorgaron premios a los documentales *Papagayo* de Leopoldo Ponte y *¿Qué ha sucedido?* de Manuel de Pedro.

Para 1988, el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes cumple su vigésimo quinto aniversario. Para esta fecha, este Departamento había superado los 200 títulos.

El cine de esta década se caracteriza por la pérdida de fuerza del género documental respecto al de ficción, a pesar de que "es sólo en el documental, donde puede hablarse con propiedad de la existencia de una tradición. Tradición que ha tenido sus momentos de fractura cuando los cineastas que encarnan la vigencia de ese cine transitan, con poca fortuna en la mayoría de los casos, hacia la ficción" (Lucien,1990, p. 45).

Julio Miranda (1989), al referirse al cine venezolano de esta época afirma que "El documental, en suma, sigue tan vivo temáticamente como en sus inicios 'heroicos', mientras se ha sofisticado formalmente. Pero, de año en año, disminuye su número".

Alfonso Molina, describe esta década como tiempo de dudas y retos, y la llama la década perdida: "Pasó la euforia inicial. Se deshizo el sueño de *reconocer* un cine

nacional. Casi de forma paralela, los ochenta configuraron la gran crisis del país, sus moradores, sus valores culturales y, desde luego, su cine" (Acosta et al., 1990, p. 80-81).

A pesar de esta situación, Venezuela era un país que contaba con una democracia estable que le permitía a los cineastas realizar sus obras sin limitaciones ni censuras políticas. Es por esto que aunque hubo inconvenientes para la producción, comercialización y difusión, se pudo seguir tratando la realidad venezolana a través del documental.

El documental de carácter político se sigue produciendo en esta década, pero ya no es el tema principal del cine de este género. Entre los documentales de este estilo están los siguientes realizados por Carlos Azpúrua: *Pesca de Arrastre* (1980), que denuncia los daños ocasionados por esta actividad; *El barrio cuenta su historia* (1982), donde se protesta por la situación en un barrio marginal; *Caño Mánamo* (1983), que pone en evidencia el desastre que ocurrió con el cierre de este caño en nombre del progreso; el largometraje *Amazonas, el negocio de este mundo* (1986), siguiendo su intención de la defensa de identidad indígena; *Detrás de la noticia* (1986), donde se señala la censura un medio de comunicación venezolano.

La producción de documentales en esta década presenta un nuevo rasgo: una evidente búsqueda estética de nuevos estilos. Además aparece una "valoración del cortometraje –al menos de parte de sus autores- como un medio artístico válido de expresión autoral" (Lucien, 1990).

Para Julio Miranda, "El documental de los ochenta ha multiplicado los temas. Puede ser la explotación de la mujer trabajadora, en *Yo, tú, Ismaelina* (1981), realización colectiva del grupo feminista Miércoles; el marginamiento y persecución de homosexuales (*Entendido's*, 1982, de Rodolfo Graciano) y transformistas (*Trans*, 1982, de Manuel Herreros y Mateo Manaure); el duro oficio de los motorizados (*Gente de moto*, 1982, de los Talleres del CONAC); la vida nocturna de la ciudad (*Caracas Night*

Club, 1985, de R. Graciano); el ensayo de unos bailarines en cuya plasmación se hace un homenaje a Degas (*Relevé*, 1987, de Lucien) y otros tantos asuntos" (Miranda, 1989, p. 18).

Para Alfonso Molina, a pesar de la variedad de temas y estilos que se vieron en las producciones cinematográficas de esta década, la conclusión más importante que ofrece la actividad cinematográfica que se dio durante la misma tiene que ver con la "consolidación de un gran prejuicio que se construyó alrededor del cine nacional: *sólo películas de putas, guerrilleros y ladrones*. (...) en ciertos sectores de la población cobró cuerpo la idea de un cine estrecho y limitado que nos mostraba (y nos sigue mostrando) como un *país feo*, subdesarrollado y contradictorio (...) Hay un país que prefiere no verse en el espejo, que esconde la cabeza en la guarida de la cotidianeidad más alienante. Un país que se rechaza a sí mismo y que no termina de descubrir que esos *locos del cine* le están abriendo los ojos" (Acosta et al., 1990, p. 86-87).

Por otra parte, al igual que en el cine ficción venezolano, en el documental se da una nueva atención a lo psicológico y a lo individual. Si los documentales de los años 1960 - 1979 se caracterizaron por transmitir la palabra de grupos y partidos políticos (sin olvidar la palabra del cineasta), el de la década de 1980 viene a constituir el documental que se centra en el individuo y permite que él se exprese a través del cine.

Julio Miranda afirmaba en 1982 "encontramos que el 'individuo en los 60 y también en los 70 es, con poquísimas excepciones, pintor: Le Parc, Abreu, Víctor Millán, Soto Botero, Poleo, Reverón, etc., poco contrabalanceados con algún político, boxeador, poeta o músico. Mientras que, en los dos últimos años de los decenios pasados y, sobre todo, en los tres no cumplidos que llevamos de éste, es decir, en apenas cinco años, contamos por lo menos con una quincena de películas en las que otros tantos individuos llenan la pantalla. Y representan, además, una gama amplísima de personajes: (...) un campesino centenario (*Eso les cuento yo*, 1980, Óscar Chaparro), un poeta y pintor (*Retrato del poeta desnudo*, 1982, Oscar Lucien), una dirigente minera (*Habla*

Domitila, 1982, Andrés Agustí), un pagador de promesas (*La promesa*, 1982, Chaparro), un inventor popular (*Don Luis Zambrano*, 1982, Agustí), un excampeón automovilístico (*Tarzán Hernández*, 1982, Alejandro Padrón), un rezandero (*Miguelón*, 1982, Blanca Guzmán y Leonardo Henríquez), un imaginero campesino (*Juan Félix Sánchez*, 1982, Calogero Salvo)[83]".

A estos documentales que dan la palabra a un individuo podemos añadir, los filmes artísticos sobre músicos (que ya no tratan una colectividad como en *Descarga*, 1975, de Iván Feo y Antonio Llerandi) que intentan conocer a una persona. Estos son: *Sinceramente Víctor Piñero* (1984) de Roberto Siso; *Sojo* (1985) de Manuel de Pedro; *Maurice Hasson* (1985) de Freddy Siso; y *Alirio* (1989) de José Sosa.

Durante esta década se realizan dos documentales que retoman el tema del cine que fue introducido en la década anterior. Estos filmes son: un intento de narrar la "experiencia de Albert-Sennish, basándose ahora en la filmación de **El banquete del gobierno o el ventarrón de las dos** (1983), corto de ficción de Bernardo Cequera" (Acosta et al., 1997, p. 94) en *El sitio del Anís* (1984) de Freddy Siso; y *Clemente de la Cerda* (1985) de José Jiménez.

El cine también vuelve a aparecer como tema secundario o complementario en otros documentales como es el caso de *Ledezma, el caso Mamera* (1981) de Luis Correa, que "convirtió en asunto primordial del filme las persecuciones que sufrió al realizar esa película" (Acosta et al., 1997, p.94); en *Caño Mánamo* (1983) y en *Amazonas, el negocio de este mundo* de Carlos Azpúrua, donde el cineasta usa documentales propagandísticos para acentuar las denuncias planteadas en estos filmes.

Como se dijo anteriormente, en 1987 aparece *Relevé* (1987) de Oscar Lucien, el primer documental cuyo tema principal es la danza.

[83] Miranda, Julio. (1982). Cine y Poder en Venezuela. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, Librería Universitaria.

En Mérida sigue funcionando el Departamento de Cine de la ULA. Según Edmundo Aray, "A partir de los años ochenta los realizadores nacionales y regionales profundizaron su gestión creadora: muchos jóvenes se movilizaron desde distintos lugares del país hasta Mérida, para continuar el proceso con el apoyo de la Universidad" (Acosta et al., 1997, p. 239).

Algunos documentales realizados en esta década son:

Pesca de Arrastre, Carlos Azpúrua, 1980.

Minas de Diamantes, Joaquín Cortés, 1980.

Esó les cuento yo, Oscar Chaparro, 1980.

Iniciación de un shamán, Raúl Held, 1980. Largometraje.

Arte constructivo venezolano, Manuel de Pedro, 1980. Largometraje.

San Salvador de Paúl, Paolo Gasparini, 1980.

Motivación hacia el consumo, José Jiménez, 1980.

Los warao de Winika, Alfredo Méndez, 1980.

El afinque de Marín, Jacobo Penzo, 1980. Producido por el Departamento de Cine de la ULA.

Los Nevados, Freddy Siso, 1980. Largometraje.

Algunos cantantes, algunas canciones, Freddy Siso, 1980.

El último juglar, Freddy Véliz, 1980. Documental sobre Aquiles Nazoa.

Ledezma, el caso Mamera, 1981, Luis Correa. Largometraje estrenado en 1984.

Indagación de la imagen, Manuel de Pedro, 1981. Largometraje.

Mayami Nuestro, Carlos Oteyza, 1981.

La Pastora resiste, Jacobo Penzo, 1981.

Los golpes bajos, Talleres del CONAC, 1981. Sobre el boxeo.

Habla Domitila, Andrés Agustí, 1982. Largometraje sobre una dirigente minera boliviana.

Lourdes Armas, el silencio de una fábula, Rosamaría Atencio, Lourdes Blanco y Mariana Djuro, 1982.

Los presos hacen teatro, Manuel de Pedro, 1982.

Retrato del poeta desnudo, Oscar Lucien, 1982.

Los guajiros, Manuel Mundó, 1982.

Tarzán Hernández, Alejandro Padrón, 1982.

Dos ciudades, Jacobo Penzo, 1982.

El compadre Antonio, Jacobo Penzo, 1982. Sobre el tamunangue en Sanare.

San Benito, Rodolfo Restifo, 1982.

Juan Félix Sánchez, Calogero Salvo, 1982.

Gente de moto, Talleres del CONAC, 1982.

La goajira, Calogero Salvo, 1983.

¿Qué ha sucedido?, Manuel de Pedro, 1983. Documental sobre el tercer Festival de teatro para niños celebrado en Caracas.

Luis del Valle Hurtado, el diablo de Cumaná, John Dickinson, 1983.

Cleto Rojas, pintor campesino, John Dickinson, 1983.

Aquí estoy, Curiepe, Miguel Flores, 1983. Documental sobre festividad religiosa.

Memorias, Oscar Lucien, 1983.

La Isla, Carlos Oteyza, 1983. Mosaico laboral sobre Margarita.

El Embrujo, John Petrizzelli, 1983. Producido por el Departamento de Cine de la ULA.

María Lionza, Lanfranco Secco, 1983.

Don Luis Zambrano, Andrés Agustí, 1984.

Narváez, Manuel de Pedro, 1984.

La Guajira, Calogero Salvo, 1984.

Tierras prestadas, Elía Schneider, 1984.

Rómulo Gallegos, Manuel de Pedro, 1985.

Sojo, Manuel de Pedro, 1985.

Un solo pueblo, Manuel de Pedro, 1985. Largometraje presentado como el primer musical venezolano.

Cruz Quinal, el rey del bandolín, John Dickinson, 1985.

Rock Venezolano, Luis Lara Gilberto, 1985. Largometraje.

El silencio de la memoria, 1985, Jacobo Penzo. Sobre la vieja Caracas.

Tisure, Andrés Agustí, 1986.

Oko Warao, Beatriz Bermúdez y Bernardo Escalante, 1986.

La nuevas voces, Román Chamorro, 1986. Largometraje donde los campesinos y la Iglesia nicaragüense opinan sobre el proceso político que se está viviendo en su país luego de cinco años de la caída de Somoza.

Fruto, Jacobo Penzo, 1986. Sobre el arquitecto Fruto Vivas.

El silencio de la memoria, Jacobo Penzo, 1986. Sobre la pérdida del recuerdo urbano.

La finca familiar andina, Henry Nadler,. 1986

Papa, Carmen Casassa, 1988.

El oro, otra vez, Manuel de Pedro, 1989.

Durante esta década siguen otorgándose premios a documentales en diversos eventos, tales como el Festival del Cortometraje Nacional Manuel Trujillo Durán, y el Premio Simón Bolívar en Mérida.

Oscar Lucien (1990), al referirse a la "ética del compromiso"natural en el documental, afirma que al hablar del documental venezolano "podemos catalogar al cine realizado en los años sesenta como el cine de **compromiso social**, de **compromiso cultural** el de los setenta, y de **compromiso personal**, el de los ochenta".

A finales de esta década, para el año 1989, Carlos Andrés Pérez era el presidente de la República de Venezuela. Luego de diez años de un desánimo general en la producción cinematográfica venezolana, debido, en parte, a la situación deteriorada del país, el primer mandatario "se dio el lujo de inaugurar el Foro Iberoamericano de Cinematografía con la frase 'luces, cámara... ¡acción!', frente al mismísimo Julio Sosa nuevo presidente de Foncine. Se abrió entonces un compás de esperanza para la reactivación de la producción y la conquista de mercados externos"[84]. A pesar de este empuje, no fue fácil mantener la actividad cinematográfica venezolana en la década siguiente.

[84] Molina, Alfonso. Cine Nacional: 1973-1993. Memoria muy personal del largometraje venezolano. En: Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; et al., 1997.

De 1990 hasta hoy

"Es mucho más poderoso si presento al mundo como una realidad y no como una denuncia.
(...) Me parece que la veracidad no existe. Jamás en la vida he buscado eso.
Niego la ética de la veracidad y me inclino por una ética de la verosimilitud.
(...) La ética de la veracidad esconde una incapacidad
de hacer un cine más elaborado, más expresivo.
(...) El tema del cine imperfecto es una noción latinoamericana,
me aburre una imperfección que no es expresiva"
Rafael Marziano Tinoco

Estos años son los de la globalización; los medios de comunicación han unido al mundo a través de numerosas redes; cayó el muro de Berlín y se superó la Guerra Fría, se dio paso a un nuevo imperialismo económico donde, al parecer, sólo hay un gran potencia, los Estados Unidos, cuya seguridad civil fue violentada atrozmente en el atentado terrorista del pasado 11 de septiembre del año 2001. Este atentado y la guerra que suscitó, ha dejado en entredicho muchos de los paradigmas del siglo XX.

En cuanto a la situación venezolana, la década de los noventa y lo que va del siglo XXI, constituye una etapa muy difícil, ya que en ella se ven los resultados de la corrupción de los gobiernos de la década anterior; ocurren dos golpes de Estado fallidos, que generan una situación de incertidumbre en la población venezolana; es destituido Carlos Andrés Pérez, siendo remplazado por un gobierno provisional; resulta electo como Presidente de la República, Rafael Caldera, un anciano que logra pocos avances en el país; la población venezolana, cansada de gobernantes pertenecientes a los mismos partidos políticos, elige como Presidente a Hugo Chávez Frías, el principal representante de los golpistas de 1992; ocurre la tragedia del Estado Vargas, ocasionada por las lluvias; gran parte de la sociedad venezolana se decepciona cada día más del Presidente electo debido a que hizo muchas promesas que no ha sabido cumplir, y esto ha hecho que el país se divida en dos grupos que han realizado numerosas marchas en pro o en contra del gobierno: los oficialistas y la oposición; el 11 de abril del año 2002, cuando

ambos grupos manifestaban sus preferencias con marchas, la población (sobre todo las personas de la oposición) es atacada por francotiradores; las investigaciones realizadas hasta ahora no ha señalado aún a los culpables, del ataque de ese día, que fue seguido por un nuevo golpe de Estado fallido sacó a Hugo Chávez de la presidencia por un día.

Esta división de la sociedad venezolana, la sobrepoblación de las ciudades, el empobrecimiento de la clase media, el desempleo, el alto costo de la vida y la inseguridad han sido los problemas que ha tenido que enfrentar el venezolano desde 1990 hasta hoy.

Alfonso Molina afirma que sin embargo, en los tres primeros años de la década de 1990 "Los *locos del cine* demostraron, de nuevo, pertenecer a lo más cuerdo del país. No sólo no se echaron a morir, como muchos sectores del temeroso aparato productivo nacional, sino que volvieron por sus fueros con nuevas obras, nuevos autores, nuevos proyectos de coproducción, nuevos planes de financiamiento, nuevas esperanzas de alcanzar los mercados foráneos" (Acosta et al., 1997, p.87).

Por otra parte, Oscar Lucien escribió, en 1990, que el cine documental se encontraba en una encrucijada, "la de forzar la barrera de la televisión local, espacio por excelencia para intentar un encuentro con el país, o bien, quienes no deserten, asumir, la dramática y cada vez más difícil tarea de trabajar para el futuro"[85]. Esta encrucijada sigue vigente ya que poco cine documental se ha hecho en esta época.

La década de 1990 y lo que va de la del 2000 se caracterizan no sólo por la disminución de la realización de documentales, sino además por la reducción de los títulos dirigidos por un mismo autor. Esto que constituye un contraste con las décadas anteriores, por ejemplo, con los nueve filmes de Manuel de Pedro estrenados en la década de 1980, o con los seis de Jacobo Penzo (entre 1990 a 2001, Penzo sólo ha

[85] Lucien, Oscar. (1990). El cortometraje en la encrucijada. Apuntes. Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, Nº 12. Caracas: ININCO/UCV.

estrenado dos). El cineasta Jesús Enrique Guédez, que cuenta con más películas que otros realizadores que han trabajado en estos años, apenas alcanza los cinco títulos.

Estos son los años de la ausencia, por una razón u otra, de realizadores veteranos del cine documental venezolano (si no por la cantidad de los filmes realizados, al menos por su calidad), como Manuel de Pedro, Andrés Agustí, Carlos Rebolledo, John Dickinson y Joaquín Cortés. Además, el cine y también el movimiento literario del país, sufren otra grave pérdida con la muerte de Julio Miranda, poeta, crítico de cine y de literatura. El mismo había escrito en 1989, el siguiente comentario que deja entrever sus previsiones con respecto al documental de esta década: "Con su muerte, o con su banalización –que es casi lo mismo y que le ronda como peligro aún más probable- desaparecería el que ha sido, y creo que continúa siendo, nuestro mejor cine" (Miranda, 1989, p. 18).

A pesar de esta situación, por una parte, algunos veteranos continúan realizando obras (claro, sin un incremento de la producción en relación con años anteriores), y por otra, aparecen nuevos autores. Así vemos que regresa Alfredo Anzola con documental de carácter muy diferente al de sus realizaciones anteriores: no muestra problemas de colectividades, ni cooperativas, ni tiene que ver con personajes populares. Se trata de *Exposición iconográfica y documental en el centenario de nacimiento de Armando Reverón* (1990); posteriormente realiza un proyecto personal, *El misterio de los ojos escarlata* (1993), un documental donde el cineasta le rinde homenaje a su padre, Édgar J. Anzola, hombre innovador, precursor de muchos cambios de las décadas de 1920 y 1930 (como la introducción del cine en Venezuela). Jesús Enrique Guédez realiza documentales sobre temas artísticos, aunque se desperdicia en ellos la vistosidad que le brindan dichos temas por el uso de una estética fotográfica típica del movimiento del "cine imperfecto" (encuadres desequilibrados con muchos elementos, poco artísticos): *Daniel Herrera* (1992), *En barro música y títeres* (1994), *Las muditas de Mucuy* (1995), *Carta ilustrada* (1995) y, la ininteligible *Erminia Pereda* (1996). Soolveig Hoogesteijn, realiza *En busca de Humboldt* (1999, en Betacam). Andrés Agustí, continúa su carrera

documentalista con *Parque Central* (1991). Carlos Oteyza realiza, entre otras obras, los documentales históricos de la colección Cine Archivo Bolívar Films, entre los que están *Isaías Medina Angarita* (1992) y *Caracas: crónicas del siglo XX* (1999); y por otra parte, realiza *Venezuela al bate: orígenes de nuestro beisbol (1895-1946)* estrenada en el año 2002. Jacobo Penzo dirige *Congo mirador, la vegetación imposible* (1995) y *Maracaibo Blues* (2001). Carlos Azpúrua continúa en el cine con *El bosque silencioso* (1996) y *La montaña rasgada* (2000, en video). Mario Handler con *Cultura y Medios* (1998) y *Globalización* (1998). Freddy Siso con *Héctor Mujica, humano y combativo* (1990, producido por el Departamento de Cine de la ULA), *El regalo* (1991, producido por el Departamento de Cine de la ULA) y *Medewadi* (1998). Luis Armando Roche con *Virtuosos* (2000); y, Oscar Lucien con *El espacio interior de Carlos Raúl Villanueva, Serie: Personajes del siglo XX* (2000), y *Mariano Picón Salas: buscando el camino* (2001).

Entre los nuevos realizadores están Fernando Venturini con el largometraje *Zoológico* (1992); Mónica Henríquez con sus *Crónicas ginecológicas* (1993); Beatriz Lara con *La mujer del encanto* (1994) y *Montaña madre* (1999); y, Rafael Marziano Tinoco con *El camino de las hormigas* (1994).

El documental largo prácticamente desaparece (exceptuando *El camino de las hormigas* de Rafael Marziano Tinoco y *Zoológico* de Venturini), y el cortometraje se consolida como la forma más viable de hacer cine documental en Venezuela. Por otra parte, muchos de los autores de cine documental han optado por otros formatos para sus realizaciones, tales como el video o el CD-ROM. Esto último se debe tanto al incremento de la calidad de estos formatos, así como, a su costo más asequible.

En cuanto a los temas que trata el género documental de autor durante estos años se puede decir que el de carácter político se sigue produciendo. Tal es el caso de *Venezuela: los guerrilleros al poder* (1997) de Miguel Curiel, *América ayer y hoy* (1995) de Juan Suria Vives, *Cultura y medios* (1998) de Mario Handler, y *1992: El des-*

cubrimiento (jugar o ser jugado) de Liliane Blazer. Este último filme recibió numerosos reconocimientos, como el Segundo Premio Coral Documental en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Habana, Cuba, 1993; Mejor Guión Documental en el Festival latinoamericano de video, 1994; Mención Honorífica del Jurado en la Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 1994.

También el documental de "tierras lejanas" está presente en estos años. Así podemos encontrar *Todariquiba, la ciudad del encuentro* (1995) de Milton Crespo, *El bosque silencioso* (1996) de Carlos Azpúrua, *La canción de Chejerú* (1997) de Rafael Marziano Tinoco, *Medewadi* de Freddy Siso, *Montaña Madre* (1999) de Beatriz Lara, y *Topocho sin sal* (2001) de Ibrahim Prieto (cortometraje en el que a través del testimonio de un campesino muestra al pueblo de Macaira).

Caracas sigue siendo tema de documentales, entre los que destaca *El camino de las hormigas* de Marziano Tinoco, quizás el más completo retrato cinematográfico documental que se haya hecho de la capital. En esta pelicula, el autor adopta un estilo cercano al de Wim Wenders.

El documental artístico sigue prevaleciendo en cantidad. Estos años cuentan con las obras de Guédez, Luis Armando Roche y Oscar Lucien antes mencionadas; con *La otra banda Alemán* (1992) de Rafael Straga Zué, que trata sobre arte popular; con *Juan Félix Sánchez en el silencio* (1997) de Edgar González; y con *Carrao* (1998) de John Petrizzelli Font (producido por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografia – CNAC-).

En esta década se vuelve a tematizar el cine: primero, está presente en *Zoológico* (1992) de Venturini, porque incluye, entre los entrevistados, a dos cineastas: Diego Rísquez y Leonardo Henríquez; también en *Crónicas ginecológicas* (1992) de Mónica Henríquez que "utiliza suntuosamente el imaginario fílmico en paralelo a las luchas por la emancipación de la mujer" (Acosta et al., 1997, p.94). También lo encontramos en

Now y Siempre (1995) de Anaís Domínguez, donde se hace una aproximación a la vida y obra del documentalista cubano Santiago Álvarez.

En esta década, por primera vez, se le da la palabra a un fotógrafo: a Fran Beaufrand en *Zoológico*.

Como se mencionó anteriormente, en esto años, se produce otro documental con la danza como tema principal. Se trata de *Invitación a la Danza* (1991) de Alejandro Saderman.

En el año 2001, vuelve a aparecer la danza (pero esta vez callejera) como uno de los protagonistas del documental *Venezuela subterránea: cuatro elementos, una música* de Juan Carlos Echeandía.

En 1998, se introduce el tema de la globalización con el filme *Globalización* de Mario Handler.

En cuanto al Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, en 1990 recibe el Premio Nacional de Cinematografía Monseñor Pellín. En esta década se amplía el espectro audiovisual en la Universidad con la instauración de la Escuela de Cine y Televisión, que permite a los profesionales del ámbito audiovisual, conocer herramientas que le permitan desempeñar su labor en un campo más rentable, es decir, en el campo de la televisión.

Por otra parte, los logros que registra la Cinemateca Nacional[86] han sido los siguientes:

[86] Fundación Cinemateca Nacional. Cinemateca Nacional de Venezuela El lugar de las gentes que quieren al cine. En: Acosta, Benacerraf; Concari et al. (2001). Elogio del ícono. Fundación Cinemateca Nacional. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional. Los puntos expuestos a continuación parafrasean el texto que se cita.

- El 13 de diciembre de 1990, pasa a ser la Fundación Cinemateca Nacional "con un marco legal, un importante presupuesto y una estructura gerencial con plena autonomía cónsonos con las demandas de la realidad mundial" (Fundación Cinemateca Nacional en Acosta et al, 2001).

- Desde el año 1991, a través de su Centro de Investigación y Documentación, la Cinemateca Nacional refuerza su programa de publicaciones que tratan diferentes temas relacionados con el cine como su historia, su teoría, su crítica y sus guiones.

- En 1992, la Fundación Cinemateca Nacional es reconocida en la V Edición del Premio Monseñor Pellín, como la institución de cine del año

- A partir del año 1994, la Fundación Cinemateca Nacional, siguiendo con su objetivo de formar espectadores cinematográficos de cierto nivel, "extiende sus acciones a lo ancho del territorio venezolano con un ambicioso proyecto de difusión fílmica a través del video, la televisión, el aula, el alquiler de cintas y la asociación con nuevas salas" (Fundación Cinemateca Nacional en Acosta et al., 2001).

- En 1995, la Cinemateca comienza a diseñar las cavas de conservación para preservar los negativos y registros que posee esta Fundación.

- Desde 1996 funciona La Tienda del Cine, donde los venezolanos pueden alquilar o comprar videos que no se encuentran en las tiendas de video más grandes del país.

- En 1997, comienza a funcionar en la Cinemateca un laboratorio con equipos especializados que sirven para preservar filmes. Este laboratorio presta sus servicios a otras organizaciones del Caribe y del Pacto Andino.

- En 1997, la Fundación Cinemateca Nacional se asocia con la sala de cine *La Previsora* y comienza a encargarse de su programación. En 1998, con el *Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos*, con el *Cine Universitario* de la Universidad Central de Venezuela, con el *Cine Club Tiempos Modernos* en Trujillo y con el *Teatro Ateneo de Maracay*. En 1999, con la Universidad Metropolitana de Caracas y con la Cinemateca del Zulia.

- En 1998, se decide centralizar en un solo lugar la mayoría de los materiales fílmicos producidos en Venezuela, gracias "a una serie de Acuerdos de Comodato, Cooperación y Funcionamiento con el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (...). En un depósito semiclimatizado de 800 metros cuadrados se ha dispuesto el archivo conjunto que alcanza los 85.000 rollos de película. Son, aproximadamente, 17.000 títulos, entre noticieros de cine y televisión, cine institucional, cine autoral y materiales históricos realizados desde 1919" (Fundación Cinemateca Nacional en Acosta et al., 2001).

- Para el 2000, existen las publicaciones periódicas *Objeto Visual* y *Programación* (mensual). Para el año 2001 se tenía planeado dar inicio a la publicación y distribución *Cinemautor: estudios monográficos sobre directores de cine*, una serie fascicular.

- Para el año 2001, la directiva de la Fundación Cinemateca Nacional estudia las posibilidades de "tener matrices en el país de algunos registros cinematográficos venezolanos, desconocidos hasta ahora" (Fundación Cinemateca Nacional en Acosta et al., 2001), que se encuentran ubicados en archivos del extranjero. Además, esta Fundación busca obtener la custodia del cine realizado por la Organización Mundial de Estados Americanos (OEA), desde 1960 hasta 1980, perteneciente a la colección del Museo de Arte de las Américas de dicha Organización.

- Otras de las actividades importantes que la Fundación Cinemateca Nacional realiza actualmente son: el mantener la disponibilidad para el uso público y docente de sus colecciones cinematográficas, previamente catalogadas; contar con la más grande colección de fotografías y de carteles cinematográficos de Venezuela; poseer una numerosa hemerografía y bibliografía que trata sobre temas cinematográficos, material disponible para el uso público en la biblioteca de la Cinemateca Nacional, ubicada en el piso 14 del edificio de la Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV), en Bellas Artes, Caracas.

- Por otra parte, la Cinemateca ha realizado varios programas como los *Domigos Infantiles* y *Descubre al Cine*, para atender a la población infantil y juvenil semanal y gratuitamente, "cine y talleres para alimentar un temprano afecto por las imágenes en movimiento"; así como el *Festival Internacional para Niños y Jóvenes: DIVERCINE*, que se viene realizando desde 1997, bajo la organización de la Cinemateca Uruguaya.

- Para el año 2000 se crea la Sociedad de Amigos de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela.

En 1991, nace Fundavisual Latina, organización que pretende dedicarse al fomento, difusión y defensa del cine y la televisión latinoamericanos. Esto ocurre gracias a la iniciativa del escritor Gabriel García Márquez, mecenas y promotor del cine latinoamericano, quien le propone a la cineasta Margot Benacerraf, la creación de dicha Fundación. Benacerraf, la actual presidente de Fundavisual, convocó "a reconocidos cineastas y expertos audiovisuales para integrar un equipo multidisciplinario"[87]. La institución privada Fundavisual Latina, sociedad civil sin fines de lucro, realiza numerosos eventos, talleres y seminarios que "cubren actividades que no son realizadas por otros organismos dedicados al fomento, la difusión y la producción cinematográfica

[87] Fundavisual Latina. (Sin Fecha). Fundavisual Latina. [Homepage]. Consultado el día 5 de marzo de 2002 de la World Wide Web: http://www.fundavisual.org.ve/

y del video"[88]. También realizan concursos como el Concurso Nacional de Guiones de Largometrajes, cuya primera edición fue en 1996; y el Festival de Caracas de Cortometrajes Latinoamericanos en Cine y Video, que ha tenido tres ediciones: la primera en 1992, la segunda en 1994, y la tercera en el 2002.

Además de esto, gracias a la iniciativa y el empuje del cineasta Solveig Hoogesteijn, Fundavisual Latina cuenta con una base de datos, disponible en Internet (http://www.fundavisual.org.ve/basededatos.htm), que reúne información sobre los cortometrajes producidos, tanto en cine como en video, en América Latina en el siglo XX y XXI. Esta base de datos ha estado a cargo de Rosa María Hidalgo A. y Erasmo Ramírez C. en lo referente a la investigación y transcripción. "El establecimiento de una red internacional de información sobre el cortometraje latinoamericano potenciará el uso de este bien cultural, activando el intercambio y conocimiento del mismo y posibilitando su programación en medios de comunicación de masas, como salas cinematográficas, canales de televisión, cable, satélite, home-video, entre otros"[89].

Durante esta década, se celebran periódicamente los siguientes eventos que premian a los documentales nacionales: los Premios a la Calidad otorgados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, el festival de Cortometrajes Manuel Trujillo Durán, el Premio Simón Bolívar otorgado en Mérida, galardones entregados por la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), el Premio Municipal de Cine, los premios otorgados por Fundavisual Latina anteriormente citados, y el Premio Nacional de Cine (en el año 2001 lo recibió Alfredo Roffé). También en el Festival de video VIART, hay una categoría para premiar al mejor documental realizado en este formato.

Algunos documentales realizados en esta época son:

---

[88] Ibidem.
[89] Ibidem.

Ramón Chirinos, su paisaje interior, Carlos Castillo, 1990.

Psincretismo, Manuel Herreros, 1990.

Playas del Orinoco, Carlos Oteyza, 1990.

Betancourt, Rodolfo Restifo, 1990.

El pez de hojalata, Martín Álvarez, 1991.

Luz, espacio y movimiento, Édgar Humbreto González, 1991. Cortometraje sobre el VII Festival Internacional de Teatro de Caracas.

La Esperanza; Lino Roa y José Velasco. Un cortometraje sobre la quema del mercado principal de Mérida, producido por el Departamento de Cine de la ULA.

Un viaje de milenios, Andrés Eloy Álvarez, 1992.

Coro, barro y viento, Gustavo Báez, 1992.

Sólo nosotros y los dinosaurios, Carlos Caridad Montero, 1992. Un viaje íntimo a través de carreteras viejas de Venezuela en crisis.

El botuto, Rómulo Guardia, 1992.

Cestería Indígena, Jesús Enrique Guédez, 1992. Es más un reportaje que un documental.

Cinaruco: de Guedeji hasta aquí, Irene Le Maitre, 1992.

El chimbangle de San Benito, Mauricio Siso, 1992.

Tapiales, Armando Arce, 1993.

Santiago de León de Caracas, José Jiménez, 1994.

La mujer del encanto, Beatriz Lara Carrero, 1994. Cortometraje sobre la artista Rafaela Baroni.

El camino de las hormigas, Rafael Marziano Tinoco, 1994.

Los palmeros de Chacao, Gustavo Báez, 1995.

Now y siempre, Anaís Domínguez, 1995.

Cosechando futuro, Thaelman Urgelles, 1995. Cortometraje sobre la evolución de la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho.

El tumbe, Carlos Reyes Vivas, 1996.

Taboga y hacia el calvario, Rafael Rivero, 1996.

María Teresa... intensamente, Rolando Chávez, 1998.

Quizás es pecado cuando rezo, Francisco de Peña, 1998.

Ver a Hilda Vera, Alberto Gómez, 1998.

Bolívar, canto al Libertador, Nora Marcano, 1998.

Nacientes, Alvaro Pérez Betancourt, 1998.

Manicuare, Isabel Urbaneja, 1999.

Warime, la máscara de los dioses, Beatriz Bermúdez, 2000. Cortometraje que trata sobre el origen de los Piaroa y la ceremonia de Warime.

Caribia y Koenigstein, Los barcos de la esperanza, Jonathan Jakubowicz, 2001. Formato: BETACAM.

Entonces, Ibrahim Prieto, 2001.

Felipe Pirela, la vida es un bolero, Milagros Rodríguez Gallad, 2001.

Otros documentales que se realizaron en la década de 1990, fueron los de la serie expedición, dirigidos por varios cineastas entre los que se encuentran Eduardo Martínez y Massimo Dotta. Sin embargo, se puede decir que estos documentales se acercan más a lo que es un reportaje que a un documental donde se plasma la visión de una autor gracias a su tratamiento de la realidad con una búsqueda poética.

Documentales de estos años que aparecen sin fecha de estreno en el listado de la División de Estadísticas Cinematográficas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (1990-2001)

Cinaruco de Guedeji, Irene le Maitre.

El tríptico de la arepa, Pedro Vereciartu.

Caracas por dentro, Sergio Curiel.

Desde 1990 hasta hoy, el movimiento documental venezolano ha tenido la lucha más difícil de su historia. No sólo se ha encontrado amenazado por otras disciplinas audiovisuales como la televisión y el Internet, sino que además ha tenido que afrontar la difícil situación política, económica y social del país. Sin embargo, el documental cinematográfico, ha logrado permanecer como disciplina a través de la cual pueden expresarse verdaderos autores que han realizado interesantes propuestas estéticas, estilísticas y narrativas, que seguramente serán trascendentes gracias a su calidad artística. El documental cinematográfico de autor, que en estos últimos años se ha acercado más a la selva urbana (que se encuentra escondida en las grandes ciudades), aún sirve para expresar la compleja cultura venezolana.

En la historia del cine venezolano, el camino recorrido por los autores de documentales está lleno de aportes tanto a nivel conceptual como a nivel técnico. Esto ha permitido que el género cuente con varias de las mejores obras cinematográficas del país, algunas reconocidas internacionalmente. No se puede negar que el país cuenta y ha contado con artistas del cine de la realidad, que a través de un género cinematográfico desarrollado en varias partes del mundo, han creado una memoria audiovisual de lo que es Venezuela, que permite que los venezolanos y la humanidad entera tengan la oportunidad de percibir a nuestro país desde una mirada distinta, impregnada de sensibilidad.

IV. PROCESO DE PRODUCCIÓN DE UN DOCUMENTAL

Al igual que la mayoría de las realizaciones audiovisuales, es necesario un proceso de producción para poder crear un documental de autor. Gracias a este proceso es posible que el documental se haga con la mayor calidad posible y con un aprovechamiento eficaz de los recursos de los cuales se dispone.

Sin embargo, el proceso de producción del documental de autor se diferencia del de otros géneros como ficción, los reportajes, los videoclíps, noticieros, programas de opinión, programas de concurso, entre otros.

Por este motivo, expondremos los aspectos más importantes de las tres etapas principales del proceso de producción de un material audiovisual acabado, haciendo énfasis en las particularidades que se presentan en la realización de un documental de autor.

PREPRODUCCIÓN

La preproducción es la primera etapa del proceso de producción. En ella se realiza la planificación de lo que será la obra, en este caso un documental de autor. Verónica Tostado Span, licenciada en Ciencias de la Comunicación y docente del área, afirma que "Es mejor improvisar en el papel que durante la grabación. Así, una buena preproducción asegura el 50 por ciento del éxito del programa"[90].

En la etapa de preproducción de un documental de autor se realizan numerosas actividades. La mayoría de estas son necesarias para la realización de cualquier trabajo audiovisual. Son las siguientes:

[90] Tostado Span, Verónica. (1996). Manual de producción de video. Un enfoque integral. México D.F.: Editorial Alhambra Mexicana.

Definición de la idea: en primer lugar, el realizador debe tener un concepto claro y simple que constituya el tema central de lo que va a hacer. Esta idea puede partir de una imagen. Con la palabra imagen no nos referimos únicamente a aquello que vemos, sino a todo aquello que pueda ser percibido por los sentidos: una música, un olor, por ejemplo, pueden ser imagen.

Elección del género a utilizar: el realizador debe elegir el género a través del cual quiere expresar esa idea. En este caso se eligió el documental de autor.

Investigación: luego, el realizador debe investigar e indagar sobre el tema que encierra su imagen o idea, así como el género con el que quiere expresarse, en bibliotecas, hemerotecas, Internet, a través de entrevistas y otras fuentes de información. Para esta investigación es provechoso visualizar otras obras del género escogido, ya que esto permitirá que el realizador obtenga nuevas ideas de cómo expresarse a través de un medio audiovisual. Es decir, en este caso es positivo ver y analizar otros documentales de autor.

Pregunta y objetivo: el realizador debe preguntarse qué quiere decir a través de la obra que va a producir. Es decir, contestar la interrogante siguiente: ¿cuál es la pregunta que deseo responder con el trabajo que quiero realizar?

Luego de que el realizador sepa cuál es la pregunta que desea responder con el trabajo que va a realizar tendrá un objetivo más claro. La investigación que viene haciendo se volverá a delimitar y tendrá unos parámetros más precisos, parámetros que le permitirán ahondar en los temas necesarios. Por otra parte, este es el momento en el cual el realizador debe pensar en la forma que va a usar para responder a esa gran pregunta, es decir, la forma a través de la cual va a contar una historia que tenga una respuesta para esa pregunta. Es decir, aquí se comienzan a esbozar las primeras consideraciones con respecto a la forma de narrar, el estilo y la estética a utilizar.

Redacción de una sinopsis: la sinopsis surge del desarrollo de la idea principal. Se escribe en forma de cuento pero sin incluir ciertos recursos de la literatura tales como metáforas. Debe escribirse claramente porque si no, puede ser interpretada de formas totalmente distintas. En la sinopsis, que generalmente se realiza en una extensión de una a tres páginas, deben quedar claros los aspectos más importantes de la historia que se pretende contar a través de la producción audiovisual.

Tratamiento: muchos realizadores escriben una historia en imágenes, más amplia y detallada que la sinopsis, para dejar sus ideas plasmadas en papel. Para escribir esta historia es recomendable un *scouting* o búsqueda de locaciones.

Creación del guión literario: el guión es una guía de acción que permite realizar una producción audiovisual con mayor éxito. En el guión se realiza un desarrollo extenso del argumento que se presenta en la sinopsis. Para que un guión funcione es necesario que exprese claramente qué acciones se realizarán para llevar a cabo la producción y cómo se realizarán dichas acciones.

El guión literario carece de información técnica detallada y específica sobre cómo se va a realizar la filmación o grabación. Sin embargo, este guión describe las acciones que se darán dentro de las imágenes que conformarán el producto final.

Generalmente, una página de guión equivale a un minuto en pantalla. Es decir, un guión de largometraje abarca, en la mayoría de los casos, de 60 a 120 páginas; y uno de cortometraje, de 1 a 60 páginas.

En la realización de un documental, la escritura del guión implica una dificultad adicional debido a que las personas que aparecen en el mismo no son actores sino personas reales; a que los escenarios que se registran no son escenarios construidos sino ambientes que existen en la realidad; y a que las acciones que registran se dan

independientemente de que se las filme o grabe. Esto hace que el realizador tenga menos control sobre lo que va a filmar.

Según Raúl Beceyro, estudioso del cine, en el documental "el guión es, como nunca, una hipótesis que puede ser rebatida por la realidad"[91].

Hay documentalistas cuyo guión es apenas un esquema que contiene ciertos lineamientos generales así como las principales consideraciones sobre la estructura narrativa. Estos elementos se desarrollarán en la filmación o en la grabación.

Sin embargo, existen otros cineastas que recomiendan que la etapa de la elaboración del guión documental sea lo más parecida posible a la del guión para obras de ficción. Para esto, según Raúl Beceyro (1995), los hechos y las personas reales deben ser tomados como hechos y personajes de ficción, y después, "ante las llegadas reales de los verdaderos personajes, uno irá viendo cómo superponer esa especie de trama dibujada en una hoja transparente que es el guión, sobre la imagen real de eso que está pasando frente a los ojos" (Beceyro, 1995).

Raúl Beceyro (1995), también afirma que en muchos casos no se conseguirá dicha superposición pero en otros sí. En estos últimos, "se trata entonces, durante la filmación, de acentuar los rasgos que se quiere dar a cada uno" de los personajes (Beceyro, 1995).

La elaboración del guión es la etapa de la preproducción donde más se necesita de la creatividad.

---

[91] Beceyro, Raúl. (1995). El guión: apuesta y riesgo. En: Aristarain, A.; Bortnik, A.; Beceyro, R.; Carrière, J.; Feinman, J. P.; Filippelli, R.; Goldenberg, J.; Santiago, H.; Sarlo, B.; Scheuer, R.; Speranza, G. (1997). Imagen cine el guión cinematográfico. Oubiña, D. y Aguilar, G., compiladores. Barcelona: Universidad de Cine Paidós.

Creación del guión técnico: a partir del guión literario se realiza el guión técnico. Este último debe contener toda la información técnica que se tomará en cuenta tanto en la filmación o grabación como en la postproducción. Para realizar un guión técnico es recomendable dividir la acción en planos. El guión técnico señala qué registrará cada plano, el número de toma, de la escena y de la secuencia, la locación donde se rodará o grabará (la hora en la que se registrará, y si es una grabación en exteriores o interiores), qué movimientos y efectos debe realizar la cámara en cada toma, información sobre los sonidos y la música, dónde estará ubicada la persona (s) y/u objeto (s) a ser registrado (s), información sobre las transiciones (cortes, fundidos, encadenados, etc.), instrucciones sobre la iluminación, entre otros datos.

Storyboard: la herramienta del storyboard, "traducción final del guión en imágenes y anotaciones de audio y de cámara" (Tostado Span, 1996, p. 111), que consiste en una serie de recuadros donde se muestra la acción de cada toma (cada recuadro equivale a una toma –desde que la cámara comienza a filmar o grabar hasta que deja de hacerlo-), también es válida para el género documental de autor. Varios realizadores hacen un storyboard para planificar cuáles son los planos más adecuados para expresar lo que desean. Esta herramienta es provechosa para aquellos autores de documentales que no son camarógrafos de la obra que pretenden realizar, ya que, con el storyboard pueden explicarle al camarógrafo, con mayor claridad, qué es lo que se quiere; esto también permite que el camarógrafo pueda dar sugerencias al director antes de la grabación o filmación.

Desglose de guión o *breakdown*: constituye un análisis detallado del guión que permite identificar las necesidades de la producción. El desglose de guión sirve para "determinar la mejor secuencia para grabar las tomas" (Tostado Span, 1996, p. 130), ya que el orden correcto de las grabaciones no siempre es el que siguen las imágenes en el guión. Así, se aprovechan de la mejor forma el presupuesto y el tiempo con los que se cuenta.

La información que generalmente incluye un desglose de guión es: el número de toma, la locación en la cual se llevará a cabo (si es interior o exterior), el momento en que se realizará dicha toma (día y hora en), las personas que aparecerán en la misma, el equipo técnico que se usará para filmar o grabar, y la descripción de la toma.

Presupuesto: luego de hacer el guión literario, el guión técnico, el storyboard y el desglose de guión, el realizador ya sabe qué bienes, servicios y cantidad de personal le serán necesarios para llevar a cabo su proyecto. Entonces, el productor de la obra (que en el caso de los documentales de autor muchas veces es el mismo director) debe averiguar cuáles son los costos de la contratación de personal, así como, de dichos bienes y servicios en diferentes puntos de venta de bienes y/o de oferta de servicios. Luego de este sondeo, podrá elegir qué procedimiento comercial o de intercambio y qué vendedor de bienes o compañía de servicios le ofrece el mejor costo-beneficio. También podrá elegir el personal más adecuado para realizar la obra.

Por otra parte, el presupuesto permite que el realizador sepa si cuenta con los recursos necesarios para llevar a cabo su proyecto audiovisual y obtener ganancias del mismo si así lo desea. Si el capital y los recursos con los que cuenta no son suficientes para realizar su producción, con este presupuesto y con la sinopsis del proyecto, el productor podrá pedir financiamiento a organizaciones o empresas.

Según Verónica Tostado Span (1996), "La forma más convencional de realizar un presupuesto es dividirlo en preproducción, producción y postproducción". Con esta forma de realizar presupuestos se asegura que estén cubiertos todos los gastos de las distintas etapas de la producción.

Plan de producción: se trata del cronograma del proceso general de producción. Este calendario de producción debe incluir a todas las actividades del proceso, así como, los recursos que se utilizarán cada día. Esto permite planificar eficazmente la realización de una obra audiovisual porque el equipo puede ver con antelación lo que se hará día por

día. Incluye un plan de rodaje o grabación (cronograma de la producción, segunda etapa del proceso de producción), y un plan de edición (cronograma de la postproducción).

En la etapa de preproducción el realizador debe reunirse con su equipo todas las veces que sea necesario para dejar claro cómo será la producción.

"La preproducción es el momento de verificar que nada, ABSOLUTAMENTE NADA, falte en la producción" (Tostado Span, 1996, p. 88), y esto se aplica también a la producción de un documental de autor.

PRODUCCIÓN

La producción, segunda etapa del proceso de producción, es el momento en el cual se lleva a cabo la filmación o grabación planificada en la preproducción.

En un documental de autor, surgen más imprevistos en la etapa de producción que los que se dan en otro tipo de producciones audiovisuales. Esto ocurre porque el material que se registra es la realidad y muchas veces ocurre lo que el realizador menos se esperaba. Por este motivo, en un documental de autor, la etapa de la producción muchas veces genera cambios significativos en el guión, así como reorientaciones en el proyecto general.

En la producción es muy importante identificar todo el material que se filma o graba. Esta identificación no debe reducirse a ponerle una etiqueta al cassette donde se grabó o al rollo donde se filmó. Es provechoso anotar la duración de cada toma, de qué se trata la toma, cómo es, y si está realizada adecuadamente o si tiene errores, es decir, si puede ser usada en la edición o montaje.

POSTPRODUCCIÓN

La postproducción es la última etapa del proceso de producción. En esta etapa se realiza el producto final, es decir, que de ella depende si la obra quedará bien o mal. La postproducción es la última oportunidad para corregir los diferentes errores de las etapas anteriores, así como, para resolver los problemas que se suscitaron en la misma postproducción.

En el documental de autor la importancia de la postproducción es muy grande, ya que, como se mencionó anteriormente, hay bastante probabilidad de que surjan imprevistos en la producción.

Por otra parte, la postproducción puede ser una etapa peligrosa si el realizador no le da la importancia que tiene. Muchas veces se tiene un material bruto excelente (obtenido en la producción) y se desaprovecha con una mala postproducción, generalmente originada por flojera del realizador.

En la postproducción se realizan las siguientes actividades:

Visualización, revisión y selección del material: el realizador debe visualizar y escuchar todo el material registrado para elegir el más adecuado para su obra, y para modificarlo (cortar algunas partes, incluir otras, por ejemplo) si es necesario.

Créditos y Título: el realizador debe revisar los nombres y apellidos de las personas que participaron y colaboraron con la realización del documental, así como, elegir (o confirmar, si ya lo había hecho en la preproducción) los elementos gráficos y sonoros que utilizará para la presentación de los créditos y título en la obra.

Edición o montaje: es el proceso a través del cual se arma la obra final. En la edición o montaje se encadenan las diferentes tomas de acuerdo con la estructura

planteada en el guión. También se combinan imágenes de una toma con el audio de otras, o con un audio externo (como música). En la edición o montaje se reúne un número específico de imágenes y sonidos en un tiempo determinado. En este proceso se pueden corregir errores de la producción y añadir elementos antes no previstos. En la edición o montaje se incluyen los efectos especiales que el realizador desee para su obra.

Etiqueta: luego de la edición o montaje se debe etiquetar el cassette o el rollo con la información más resaltante de la producción.

Copias: finalmente, se realizan las copias de la obra original. Se recomienda hacer dos copias más de las necesarias, ya que podrán servir en caso de que se pierda una o de que se necesite rápidamente una nueva copia.

Es muy importante que el realizador de documentales de autor conozca bien el proceso de producción, ya que así podrá reducir las dificultades típicas del género, anteriormente citadas. Su imposibilidad de ejercer un gran control sobre el material que va a filmar o a grabar, porque es real y surge fuera de sus órdenes, puede disminuirse si se tiene claro qué se quiere de esa situación real, si se planifica bien cómo obtener lo que quiere, si a la hora de filmar se tienen preparadas soluciones para posibles imprevistos, y si corrige los errores y resuelve los problemas en la postproducción.

MARCO METODOLÓGICO

En este capítulo narraremos los pasos que seguimos para realizar la tesis, es decir, como lo dice el título, la metodología que empleamos para alcanzar los objetivos que nos planteamos para resolver el problema. En pocas palabras podríamos decir que nuestro método fue partir de la investigación, nutrirnos de la retroalimentación que tuvimos con la realidad que pretendemos mostrar y de la autoevaluación crítica que hicimos constantemente, para proponer un nuevo documental.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Para llevar a cabo la investigación se consultaron fuentes bibliográficas, hemerográficas, páginas web, audiovisuales, así como, fuentes vivas a través de entrevistas. Primero revisamos el material que nos recomendó la tutora de la tesis (que se ha desempeñado como docente en la cátedra de Cortometraje -documental- en la Universidad Católica Andrés Bello). A partir de ese primer acercamiento a las fuentes de información, decidimos consultar otras que complementasen la primera investigación.

El documental en su desenvolvimiento histórico en general fue el primer tema que estudiamos. Luego pasamos a investigar sobre los autores más representativos del género y sus aportes. Después realizamos un estudio del desarrollo del documental en Venezuela.

A partir de lo investigado sacamos nuestras conclusiones y una visión propia de lo que es el género, y redactamos la introducción y las conclusiones de cada tema estudiado y del capitulo dedicado al documental.

También hicimos un acercamiento a las etapas de la producción de un documental, para redactar un capítulo que incluyera una explicación sencilla de cada una de las etapas que se pueden seguir para hacer un documental.

METODOLOGÍA DE LA REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL

El primer paso que dimos para hacer el documental fue realizar la investigación sobre el género, a la cual nos referimos en el apartado anterior. Con la misma obtuvimos información acerca de la forma en que reconocidos autores y escuelas de documental abordan la realidad que pretenden registrar con la cámara.

Para realizar el documental tomamos herramientas de varios de los autores de documentales que estudiamos. Entre los aspectos que empleamos podemos citar los siguientes:

De Robert Flaherty tomamos su relación cercana con la realidad que se pretende mostrar en la obra audiovisual. Esta cercanía hace que las personas que protagonizan esa realidad se involucren el proceso de realización del documental, y que a raíz de esto se pueda captar con la cámara la esencia e intimidad humana de la cotidianidad de las personas que se graban.

De Dziga Vertov tomamos el ejemplo que nos da de la utilización de imágenes grabadas por otros, es decir, de archivo. Por ello usamos una buena cantidad de cintas que registraban conciertos y fiestas del grupo Arcano, que es el motivo y centro de nuestra propuesta documental. También tomamos del autor ruso la búsqueda de una reorganización de todo el material de la mejor manera posible.

Al igual que Joris Ivens pretendemos lograr un video "viviente y profundo", en el que esté presente el ser humano y su vida personal. También esperamos que el público vea a las personas, a los músicos de Arcano como sus héroes sociales.

De John Grierson tomamos la intención de trabajar con un género audiovisual equivalente al cuento en la literatura, que haga universalmente accesible la realidad que pretendemos mostrar. Y, así como Grierson quería mostrarle a una parte de Inglaterra otra que no conocía, nosotros quisiéramos mostrarle a Venezuela otra parte de Venezuela que suele ser ignorada, a pesar de ser un lado bonito del país. Sin embargo a diferencia de este autor no buscamos mostrar una parte pesimista del país, queremos expresar un mensaje positivo.

La utilización de la voz en off como recurso para incitar a la reflexión y no para narrar las imágenes que simultáneamente se proyectan, es el recurso que tomamos de Chris Marker.

Del documental del Cine Libre y del Cinema Verité empleamos las entrevistas y el darle la palabra a los protagonistas de la realidad que queremos contar. Del Cinéma Verité también tomamos la idea de Rouch quien proponía que si se quiere ser realista, se tiene que serlo hasta el final.

De Wim Wenders tomamos su confianza en el espectador, que permite narrarle una historia como si fuera un amigo.

Del Nuevo Cine Latinoamericano y del cine documental venezolano tomamos el hecho de tratar un tema que refleje y ensalce el patrimonio cultural del país, así como sus valores y costumbres.

Presupuesto

Para realizar el presupuesto de la tesis se hizo un listado del material y de los servicios necesarios para llevar a cabo el proyecto planteado. Una vez terminada el listado se procedió a llamar a varios establecimientos y/o personas que venden los productos o que imparten los servicios requeridos. Entre los establecimientos consultados están la productora A Pie Publicidad, Producciones LSD, Cinesa, Opsis Films, Zona Visual Producciones, Productora Macatoa.

A partir de la información obtenida se hizo el presupuesto presentado a continuación, incluyendo los precios de las empresas o personas que nos ofrecieron el mayor costo-beneficio por el bien o servicio requerido.

Producto o servicio	**Precio de la unidad**	**Cantidad**	**Total**
Cintas Mini DV	Bs. 13.500 por unidad	7 unidades	Bs. 94.500
Cintas Hi 8	Bs. 5.000 por unidad	3 unidades	Bs. 15.000
Cintas VHS	Bs. 2.500 por unidad	8 unidades	Bs. 20.000
Grabación de las voces en off	Bs. 29.000 la hora	30 minutos	Bs. 14.500
Edición	Bs 15.000 por hora	50 horas	Bs. 750.000
Impresión de tesis	Bs. 5.000 por tesis	5 copias	Bs. 25.000
Encuadernación	Bs. 8.000 por tesis	5 tesis	Bs. 40.000
TOTAL GENERAL			Bs. 959.000

Plan de producción

Cronograma

El cronograma de la realización de la tesis presentado a continuación es el calendario definitivo del proyecto, ya que, además del mismo, se reestructuraron o cambiaron otros de acuerdo con los imprevistos que se dieron a lo largo de la realización, sobre todo de la parte práctica de la tesis. Por ejemplo, se tuvo que redactar un nuevo cronograma al cambiar el tema del documental (en principio se iba a hacer sobre un escritor, pero por problemas con él se tuvo que descartar ese proyecto y detener la investigación acerca de su obra); también se reestructuró el orden de las actividades pautadas luego de que se dieron los problemas político-sociales que afectaron al país en el mes de abril.

Decidimos incluir el cronograma detallado que se empleó luego del cambio de tema del documental, ya que consideramos que no es pertinente incluir la planificación del primer documental, que se sustituyó por este otro que trata sobre el grupo Arcano.

El cronograma fue realizado tomando en cuenta los horarios y actividades realizadas semanalmente por cada uno de los miembros de Arcano, así como, el tiempo que los tesistas teníamos para hacer las actividades con calma y calidad. También se tuvieron en cuenta los días en que estaban disponibles los equipos necesarios para hacer cada paso del proyecto. Una vez, considerados todos estos aspectos se procedía a pautar cierto número de actividades por semana. Se hizo por semanas, y no por días, porque esto permitía cierta flexibilidad en caso de imprevistos.

Octubre de 2001 - marzo de 2002	• Lectura de bibliografía. • Redacción del Marco Teórico. • Corrección del Marco Teórico.

	• Escogencia de los lineamientos del Marco Metodológico. • Realización de un presupuesto del proyecto de tesis. • Replanteamiento del tema del documental. • Formulación de un cronograma para el resto del proyecto de tesis.
18-24 de marzo	• Redacción de la estructura narrativa del guión. • Primera reunión con Arcano. • Grabación del ensayo de Arcano. • Pautar cada entrevista.
25-31 de marzo	• Redacción de sinopsis. • Redacción de las preguntas a hacer en cada entrevista. • Investigar sobre Arcano • Llamar a confirmar cada entrevista.
1-7 de abril	• Investigar sobre Arcano. • Visualización y pietaje del material audiovisual que nos prestó Eddy Marcano, violinista de Arcano. • Grabar concierto de Arcano (7 de abril). Suspendido por la situación del país.
8-14 de abril	• Visualización y pietaje del material prestado por Eddy Marcano. • Grabación de Andrés Eloy Medina (11 de abril) y de Pedro Colombet (13 de abril): suspendidas por marcha y por saqueos.

15-21 de abril	• Pautar nuevamente las entrevistas. • Pautar grabaciones de imágenes de apoyo (de las actividades que cada miembro de Arcano realiza día a día). • Grabación de Eddy Marcano y de David Carpio (19 de abril). • Grabación de Andrés Eloy Medina y Pedro Colombet (20 de abril): la cámara utilizada no registró el audio, y la imagen grabada estaba distorsionada.
22-28 de abril	• Transferir el material grabado de Mini DV a copia manchada en VHS. • Visualización y pietaje del material. • Pautar nuevamente entrevistas de Andrés Eloy Medina y Pedro Colombet. • Grabación de imágenes de apoyo de Eddy Marcano. • Scanear programas y fotos de la agrupación.
29 de abril – 05 de mayo	• Grabación de entrevista de Pedro Colombet. • Grabación de imágenes de apoyo de Pedro Colombet. • Grabación de imágenes de apoyo de Rafael Brito. • Transferencia de Mini DV a copia manchada de VHS. • Visualización y pietaje del material. • Scanear programas y fotos de la agrupación.
06-12 de mayo	• Grabación de imágenes de apoyo de David Carpio. • Grabación de entrevista de Andrés Eloy Medina, Adela Barreto y de "Desquite". • Transferencia de Mini DV a copia manchada de VHS.

	• Visualización y pietaje del material. • Scanear programas y fotos de la agrupación.
13-19 de mayo	• Grabación de ensayo de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. • Grabación de entrevista Rafael Brito. • Grabación de concierto del grupo El Desquite. • Transferencia de Mini DV a copia manchada de VHS. • Visualización y pietaje del material. • Scanear programas y fotos de la agrupación.
20-26 de mayo	• Visualización del material nuevamente y pietaje más riguroso. • Redacción de preguntas para la entrevista colectiva.
27 de mayo – 02 de junio	• Grabar ensayo de Pedro Colombet, David Carpio y cantante. • Pautar la entrevista colectiva. • Redacción del Marco Metodológico
03-09 de junio	• Visualización y pietaje del material de apoyo prestado por Andrés Eloy Medina. • Entrevista colectiva. • Redacción del Marco Metodológico.
10-16 de junio	• Visualización y pietaje del material. • Redacción del Marco Metodológico.
17-23 de junio	• Ordenamiento del material pietado dentro de la

	estructura narrativa del guión • Replanteamiento del guión • Redacción del Marco Metodológico
24-30 de junio	• Redacción de guión • Redacción del Marco Metodológico • Grabación de ensayo de Arcano. • Grabación de imágenes del concierto de Arcano en el Centro de Arte La Estancia.
01-07 de julio	• Transferencia del material grabado. • Visualización y pietaje del material grabado. • Revisión y corrección del guión • Revisión y corrección del Marco Metodológico
08-14 de julio	• Revisión de todo el material pietado y seleccionado • Revisión y corrección de toda la parte escrita de la tesis.
15-21 de julio	• Edición
22-28 de julio	• Edición • Realización de copias necesarias del video original.
29 de julio – 04 de agosto	• Corrección de detalles del guión a partir del video editado
05 de agosto – 11 de agosto	• Encuadernación de tesis
12 de agosto –	• Preparación de la defensa de tesis

16 de septiembre	• Entrega de tesis. • Defensa de tesis.

Plan de grabaciones

Presentamos a continuación un plan de grabaciones que sólo incluye las grabaciones en las cuales sí utilizamos imágenes en la postproducción. Es decir, consideramos repetitivo e innecesario colocar las pautas que se suspendieron o que se tuvieron que repetir por inconvenientes técnicos (grabaciones mencionadas ya en el cronograma de arriba).

Las grabaciones se planificaron partiendo del cronograma, y, a partir del mismo, se decidieron las horas y fechas precisas, así como, los equipos necesarios para llevar las actividades a cabo. Toda esta información se incluyó en el siguiente recuadro:

Fecha	Hora	Lugar	Tomas	Equipo
24/03/02	6:00 pm – 7:00 pm	Apartamento de Eddy Marcano, Colinas de Bello Monte.	• Grabación de ensayo de Arcano.	Cámara, cinta y trípode.
19/04/02	10:00 am a 12:00 m	Apartamento de Eddy Marcano, Colinas de Bello Monte.	• Entrevista de Eddy Marcano. • Imágenes de apoyo de Eddy Marcano.	Cámara, una cinta, trípode, micrófono, audífonos.
19/04/02	3:00 pm	Casa de David	• Entrevista de	Cámara, una cinta,

	a 5:00 pm	Carpio, Macarao.	David Carpio. • Imágenes de apoyo de Eddy Marcano.	trípode, micrófono, audífonos.
23/04/02	9:00 am a 11:00 am	Colegio Emil Friedman	• Clase impartida por Eddy Marcano • Eddy Marcano haciendo el taller con los violinistas de una orquesta	Cámara, una cinta, trípode.
30/04/02	4:30 pm a 6:30 pm	Apartamento de Pedro Colombet, Montalbán.	• Entrevista de Pedro Colombet • Imágenes de apoyo de Pedro Colombet.	Cámara, una cinta, trípode, micrófono, audífonos.
01/05/02	10:00 am a 10:30 am	Escuela Bolivariana Armando Zuloaga Blanco, avenida Panteón	• Pedro Colombet dando clases.	Cámara, trípode, cinta.
02/05/02	7:00 pm a 7:30 pm	Estudio San Bernardino.	• Rafael Brito grabando en estudio.	Cámara, cinta trípode.
07/05/02	9:00 am	Instituto	• Clase recibida	Cámara, cinta, trípode.

	a 9:30 am	Universitario de Estudios Musicales	por David Carpio	
11/05/02	2:00 pm – 5:00 pm	Apartamento de Andrés Eloy Medina, San Bernardino.	• Entrevista de Andrés Eloy Medina. • Imágenes de apoyo de Andrés Eloy Medina. • Entrevista de Adela Barreto. • Entrevista a dos integrantes de El Desquite.	Cámara, una cinta, trípode, micrófono, audífonos.
15/05/02	7:30 pm a 8:00 pm	Sala José Félix Ribas, Teatro Teresa Carreño, Los Caobos.	• Ensayo Orquesta Sinfónica Simón Bolívar	Cámara, trípode y cinta.
18/05/02	3:00 pm a 5:00 pm	Apartamento de Rafael Brito.	• Entrevista de Rafael Brito. • Imágenes de apoyo de Rafael Brito.	Cámara, trípode, cinta, micrófono, audífonos.
19/05/02	4:00 pm a 4:30 pm	Teatro Paraíso, El Paraíso.	• Concierto de El Desquite	Cámara, cinta, trípode.

01/06/02	8:00 pm	Apartamento de Eddy Marcano, Bello Monte.	• Entrevista colectiva.	2 cámaras, cintas, trípode.
02/06/02	6:00 pm	Estudio Los Morochos, Centro Comercial Uslar Pietri, Montalbán.	• Ensayo de David Carpio y Pedro Colombet con cantante.	Cámara, trípode, cinta.
27/06/02	4:00 pm a 4:30 pm	Conservatorio Simón Bolívar	• Ensayo de Arcano.	Cámara, trípode, cinta.
28/06/02	4:00 pm a 4:30 pm	Sala de ensayos del Teatro Teresa Carreño	• Ensayo de Arcano.	Cámara, trípode, cinta.
30/06/02	11:00 am a 12:00 m	Centro de Arte La Estancia, La Floresta.	• Concierto de Arcano.	2 Cámaras, trípodes, cintas.

Grabaciones

Entrevistas

Para darle más autenticidad a nuestro documental decidimos más que hacer una entrevista, conversar con cada uno, dejar que nos relatasen su experiencia, de modo que encontrásemos información, en ese encuentro, que enriqueciera el documental.

Para ello, hicimos un listado de las inquietudes que nos suscitaba Arcano y sus integrantes. A partir de este listado redactamos varias preguntas cuyas respuestas esperábamos que nos llevasen hacia la historia que nos propusimos contar con el documental. Decidimos hacerle las mismas preguntas a cada uno de los integrantes de Arcano porque consideramos que de esta manera se podía reflejar las diferentes personalidades que aportan algo de sí para crear una nueva: la de Arcano.

Las preguntas que sirvieron de guía –podían variar de acuerdo con la persona y su relato- para conversar con cada uno de los miembros de Arcano fueron las siguientes:

¿Cómo te llamas y de dónde eres?

¿Cómo fue tu educación musical?

¿Cuándo comenzaste a interpretar música venezolana y qué te motivó a eso?

¿A qué te dedicas actualmente?

¿Por qué continúas interpretando música venezolana y por qué te interesa?

¿Qué es Arcano?

¿Cómo funciona Arcano?

¿Cuál es la importancia de Arcano en tu carrera artística?

¿Cuál es la importancia de Arcano para tu vida personal?

¿Cómo conociste a tus compañeros de Arcano?

¿Cómo es la relación que tienes con tus compañeros de Arcano?

¿Qué opinas de ellos artística y personalmente?

¿Qué aporte ofrece Arcano?

Antes de cada grabación, se llamaba al entrevistado para confirmar y se repasaban las preguntas.

En la grabación, uno de nosotros se encargaba de hacer la cámara y el sonido, y el otro hacía las preguntas. Sin embargo, ambos interveníamos en el trabajo del otro: el que entrevistaba podía opinar y hacer sugerencias sobre el encuadre o el sonido, por ejemplo, y quien se encargaba de estos últimos roles podía hacer preguntas adicionales en la entrevista. Es decir, la etapa de la grabación, al igual que en otras, fue un trabajo en equipo en el que ambos tuvimos una participación amplia en el proceso.

Después de cada entrevista ambos evaluamos nuestro desempeño en la misma, discutíamos las partes que deberían utilizarse para la edición, y anotábamos las imágenes necesarias para apoyar y documentar la entrevista (por ejemplo, fotos del entrevistado y grabaciones de artistas que mencionaron los integrantes de Arcano).

Imágenes de archivo

En cada entrevista que se hacía con los miembros del Grupo Arcano se les solicitaba cualquier tipo de material gráfico que apoyara lo dicho en ellas. Gracias a esto pudimos recopilar fotografías, grabaciones en video de conciertos, giras, reuniones y fiestas, artículos de prensa, programas de mano de conciertos, etcétera. De todo ello se hizo una minuciosa selección para el guión definitivo del documental.

Dirección de Arte

Para la realización del documental sobre Arcano se decidió usar una estética bastante sencilla, que contribuyese a mostrar de forma sincera quién es cada una de las personas de Arcano, así como las semejanzas y las diferencias entre cada una de ellas. Es decir, es un documental que tiene una gran cantidad de imágenes grabadas en distintas circunstancias, por diferentes camarógrafos, enlazadas por el discurso o la historia que se pretende narrar, que se encuentra reforzada por la utilización de la música compuesta e interpretada por Arcano, la cual tiene un estilo bastante específico.

Para ello se tomaron las siguientes decisiones:

1) Estética general: Aunque los sonidos principales del documental son extraídos de las entrevistas de los miembros de Arcano, se emplearon numerosos imágenes de apoyo para decir más de lo que nos cuentan los entrevistados. Para ello se le pidió a cada entrevistado que nos prestase las imágenes que tuviese de su infancia, de su trayectoria en la música, especialmente, de su experiencia en Arcano. Como se explicó anteriormente, pretendemos enlazar esta variedad visual con la música de Arcano que tiene un mismo estilo, y por supuesto, con la historia que escuchamos a través de los testimonios de los músicos y de las voces del narrador en off.

2) Estética de las entrevistas

La utilización de planos medios. Los encuadres de estos plano son de fotografía clásica.

La grabación de las entrevistas en la casa de cada integrante de Arcano. Este aspecto contribuiría a diferenciar a cada personaje de la tesis.

Se realizó un a entrevista colectiva, es decir, en la que cada miembro de Arcano respondía una misma pregunta frente a sus compañeros. En esta grabación se emplearon dos cámaras: una para tomar un plano general, y otra para hacer planos más cerrados.

3) Estética de las imágenes de apoyo

Imágenes tomadas por nosotros: imágenes de apoyo en cada entrevista (planos de detalle de gestos de los entrevistados, así como grabaciones de cada músico practicando su instrumento), de fotos, de ensayos.

Utilización de las imágenes grabadas por otras personas (videos caseros, videos de conciertos, fotografías, programas, carátulas de CD's).

Iluminación

La iluminación que se empleó fue la que había en el ambiente, es decir, no se utilizaron más fuentes de luz que las que había en el lugar de la entrevista. Esta decisión se tomó por tres motivos, el primero, queríamos mantener una estética sencilla, congruente con la gran cantidad de imágenes de archivo que obtuvimos de los miembros de Arcano; en segundo lugar, quizás la parafernalia de las luces podría inhibir o

incomodar a los entrevistados, quienes no están acostumbrados a hablar frente a una cámara o a tener tantos equipos en la pequeña sala de su apartamento; y tercero, alquilar un equipo de luces no estaba dentro de nuestras posibilidades presupuestarias.

Sonido

Para el sonido se empleó un micrófono unidireccional que aíslase los sonidos, ya que, además de que todos los miembros de Arcano viven en Caracas -ciudad bastante ruidosa-, tienen una familia que convive con ellos en su casa, y que por ende, hacían diferentes sonidos durante la entrevista.

Sinopsis

Cuatro niños corren y juegan en la playa con las olas. Un narrador pregunta sobre nuestros sueños y cuánto de ellos hemos dejado a un lado para sobrevivir a una sociedad agobiante, a un ritmo de vida arrollador; cuánta satisfacción hemos dejado por cumplir con el "deber" y si el éxito implica olvidarse de uno mismo, o es posible alcanzarlo siendo fiel a nuestros ideales. Bajo esta premisa mostraremos los testimonios de los miembros de la agrupación de música venezolana Arcano, quienes utilizan la música, la creación colectiva, la amistad y fraternidad como herramientas para no dejar a un lado sus sueños, haciéndolos realidad en el encuentro que significa para cada uno de ellos ser un integrante de Arcano. Estos testimonios estarán acompañados por imágenes, sonidos y música que respaldan su discurso.

Tratamiento de la sinopsis

Cuatro niños corren y juegan en la playa con las olas. Un narrador pregunta sobre nuestros sueños y cuánto de ellos hemos dejado a un lado para sobrevivir a una sociedad agobiante, a un ritmo de vida arrollador como el de Caracas; cuánta satisfacción hemos

dejado por cumplir con el "deber" y si el éxito implica olvidarse de uno mismo o es posible alcanzarlo siendo fiel a nuestros ideales. Durante estas imágenes escuchamos sonidos de instrumentos que afinan, y poco a poco va entrando música con ritmos venezolanos, pero que no es del folklore, es una música que transmite nostalgia. Sobre esta imagen aparece el siguiente texto: "'Que, así, el hombre mantenga lo que de niño prometió', Friedrich Holderlin".

Mientras sigue la música que comenzó luego de la afinación, en una sala de conciertos el público aplaude y entran al escenario cinco músicos: un violinista, un cuatrista, un bajista, un guitarrista y un oboísta. Vemos al grupo de cámara tocando en otro escenario. Apreciamos de cerca a cada uno de los intérpretes tocando su instrumento. Los vemos nuevamente a todos tocando en otra sala. Saludan al público y vemos sobre esta imagen un logotipo que dice "Arcano", el nombre del grupo musical. Desaparece esta imagen y el tema musical.

ANDRÉS

Mientras escuchamos la interpretación de un solo de oboe con ritmos venezolanos (compuestos por Arcano), aparece un fondo negro y sobre él, el nombre "Andrés Eloy Medina, oboe". La música sigue, y el nombre también cuando el negro se disuelve a una imagen de ANDRÉS ELOY MEDINA interpretando un solo en un concierto de ARCANO, en el Teatro Paraíso.

La música queda de fondo y el guitarrista de Arcano habla brevemente sobre Andrés. El cuatrista de Arcano habla brevemente sobre él. Desaparece la música.

Aparece Andrés, en su apartamento, probando la caña de su oboe.

Vemos a Andrés en un plano diferente, sentado, en otro lugar de su apartamento (la sala). Andrés nos cuenta sobre su educación musical, y mientras hace este relato vemos fotos e imágenes en movimiento de su trayectoria musical.

Aparece Andrés probando la caña de su oboe en un ensayo.

Volvemos a ver a Andrés sentado en la sala de su apartamento y nos cuenta sobre la relación que ha tenido con la música venezolana. Mientras nos cuenta esto, aparecen imágenes de Andrés haciendo la caña de su oboe y armando el instrumento. Cuando nombra su experiencia con el grupo musical Onkora, vemos una imagen de la portada de un disco de esta agrupación.

PEDRO

Mientras escuchamos una guitarra interpretando un solo con ritmos venezolanos (compuestos por Arcano), aparece un fondo negro y sobre él, el nombre "Pedro Colombet, guitarra". La música sigue, y el nombre también cuando el negro se disuelve a una imagen de PEDRO COLOMBET tocando un solo en un concierto de ARCANO, en el Teatro Paraíso.

La música queda de fondo y Andrés Eloy Medina habla brevemente sobre Pedro. El violinista de Arcano habla sobre Pedro. El cuatrista de Arcano habla brevemente sobre Pedro. La música deja de sonar.

Aparece Pedro Colombet en un apartamento, colocando el posa pie para comenzar a ensayar con Arcano.

Vemos a Pedro sentado en la sala de su apartamento, y nos cuenta sobre su educación musical. Mientras va avanzando el relato vemos fotos e imágenes en movimiento de su trayectoria musical y de su vida.

Aparece Pedro en un ensayo en el Teatro Teresa Carreño colocando el posa pie para comenzar un ensayo.

Volvemos a ver a Pedro Colombet en la sala de su apartamento y nos habla de su relación con la música venezolana. A medida que nos cuenta aparecen imágenes de Pedro tocando guitarra.

Vemos a Pedro colocando el posa pie en su apartamento para comenzar a tocar guitarra.

DAVID

Mientras escuchamos un solo de bajo (compuesto por Arcano), aparece un fondo negro y sobre él, el nombre "David Carpio". La música sigue, y el nombre también cuando el negro se disuelve a una imagen de DAVID CARPIO interpretando un solo en un concierto de Arcano, en el Teatro Paraíso.

La música queda de fondo y Andrés habla brevemente sobre David. Luego Pedro habla brevemente sobre David. Desaparece la música.

Vemos a David Carpio inspirado tocando contrabajo en un concierto de Arcano.

Aparece David sentado en la sala de su apartamento, y nos cuenta sobre su educación musical. Mientras va avanzando su cuento vemos fotos e imágenes en movimiento de su trayectoria musical y de su vida.

Vemos a David Carpio inspirado tocando contrabajo en una fiesta.

David Carpio, sentado en la sala de su apartamento, nos cuenta cómo es su relación con la música venezolana. Mientras hace el relato vamos viendo imágenes de su vida y de David haciendo actividades relacionadas con la música.

Inspirado, David Carpio toca contrabajo en otro concierto de Arcano.

RAFAEL BRITO "EL POLLO"

Un solo de cuatro (compuesto por Arcano) suena mientras vemos un fondo negro y sobre él se puede leer "Rafael Brito. 'El Pollo', cuatro". La música sigue, y el nombre también cuando el negro se disuelve a una imagen de EL POLLO (RAFAEL BRITO) interpretando un solo en un concierto de Arcano, en el Teatro Paraíso.

La música queda de fondo y el violinista de Arcano habla brevemente sobre el Pollo. Andrés también hace un comentario sobre el Pollo. Pedro habla brevemente sobre el Pollo, y Andrés echa un chiste sobre el Pollo. Desaparece la música.

En una fiesta, el Pollo termina de una forma muy particular, como bromeando, una pieza interpretada en cuatro.

El Pollo, sentado en la sala de su apartamento, nos cuenta sobre su educación musical. Mientras va avanzando su cuento vemos fotos e imágenes en movimiento de su trayectoria musical y de su vida.

En otra fiesta, el Pollo termina de una forma muy particular, como bromeando, una pieza interpretada en cuatro.

Sentado en la sala de su apartamento, el Pollo nos habla sobre su relación con la música venezolana. Mientras transcurre el relato se alternan imágenes de su vida y de el Pollo haciendo actividades relacionadas con la música.

En un concierto de Arcano, el Pollo termina de una forma muy particular, como bromeando, una pieza interpretada en cuatro.

EDDY

Un solo de violín de El Pajarillo, pieza tradicional venezolana (versionada por Arcano), suena mientras vemos un fondo negro y sobre él se puede leer "Eddy Marcano, violín". La música sigue, y el nombre también cuando el negro se disuelve a una imagen de EDDY MARCANO interpretando un solo en un concierto de Arcano, en el Teatro Paraíso.

La música queda de fondo y aparece David hablando brevemente sobre Eddy. Pedro hace otro comentario sobre David. Andrés también habla sobre Eddy. Desaparece la música.

Aparece Eddy tocando el solo de Pajarillo en un concierto de Arcano.

Eddy Marcano, sentado en la sala de su apartamento, nos habla sobre su educación musical. Mientras cuenta su historia, vemos imágenes de su vida y de su trayectoria musical.

Aparece Eddy tocando el solo de Pajarillo en una fiesta, bajo una churuata.

Eddy Marcano, sentado en la sala de su apartamento, nos cuenta acerca de su relación con la música venezolana. A medida que transcurre el relato aparecen imágenes de su vida y de su trayectoria musical.

Aparece Eddy tocando el solo de Pajarillo en otro concierto de Arcano.

La interpretación de Eddy es interrumpida por ruidos e imágenes de la ciudad que implican movimiento y ajetreo contrastadas con un cielo amable que se levanta sobre la misma. Mientras vemos estas imágenes escuchamos al narrador que nos habla de identidad y valores como forma de resistir la enajenación que se vive en estos tiempos, de cómo el contacto humano, el encuentro con el otro y con uno mismo nos llena de satisfacción.

El ruido de la ciudad es interrumpido por una melodía venezolana pícara y refrescante compuesta por arcano, y acompañada por imágenes de los miembros de ese grupo compartiendo y disfrutando en parrandas musicales. Luego, esta melodía baja para dar paso a testimonios breves donde los músicos cuentan (individualmente, desde la sala del apartamento de cada uno), cómo se conocieron. Estos testimonios están cargados de humor, una característica siempre presente en el funcionamiento de la agrupación musical.

Cuando finalizan los testimonios vuelve la música a primer plano y se ven imágenes de los músicos compartiendo diversas situaciones.

Entra un nuevo tema musical, y vemos sobre la portada del disco de Arcano la frase: "La música".

Baja la música, y dos músicos de Arcano introducen esta parte (individualmente, desde la sala del apartamento de cada uno) diciendo de quién fue la iniciativa de formar el grupo y cuándo se fundó. Sale la música.

Los cinco músicos de Arcano explican individualmente, desde la sala del apartamento de cada uno, de qué se trata la propuesta artística que esgrimen con su música. ADELA BARRETO, gerente general del grupo, también da su testimonio. Mientras transcurre el relato se ven fotos de la agrupación tomadas para el disco.

Vuelve el tema musical anterior y sobre una foto a color del grupo aparece la frase: "El intercambio". Sale la música para dar paso a los testimonios de los miembros de Arcano (individuales, desde la sala del apartamento de cada uno) sobre el trabajo a nivel musical que ha aportado cada uno en la agrupación. Van apareciendo imágenes de ensayos de Arcano, durante estos testimonios.

Suena en primer plano otro tema de Arcano y sobre imágenes de sus integrantes impartiendo clases se lee la frase "El legado". Sale la música, y los miembros de la agrupación, así como, algunos alumnos de los mismos, hablan sobre el legado Arcano ha engendrado. Mientras transcurre el relato aparecen imágenes de El Desquite, grupo formado por alumnos de los integrantes de Arcano.

Sobre imágenes de los miembros de Arcano en su actividad musical acompañados por música compuesta por miembros de la agrupación, se escucha al narrador decir que del encuentro entre ellos, del intercambio genuino y transparente de los conocimientos, habilidades y talentos de estos músicos, surge una comunidad, un grupo con un objetivo común e individual a la vez; nace la comunión, que constituye el motor de la agrupación Arcano.

En el apartamento de Eddy Marcano los músicos de Arcano comienzan a ensayar *Sin embargo joropo*, un tema de la agrupación. Baja la música y da paso a los testimonios de los miembros de Arcano, Adela Barreto (su gerente) y sus alumnos, sobre la importancia que ha tenido la agrupación para la vida personal de ellos. Hablan de la hermandad entre sus integrantes y de la importancia que tiene la misma para alcanzar ese sueño que para ellos constituye Arcano. Los testimonios se dan individualmente y colectivamente. Aparecen nuevamente los músicos de Arcano en el apartamento de Eddy Marcano terminando su ensayo de *Sin embargo joropo*.

Comienza a sonar en primer plano la pieza *7 de abril*, compuesta por Eddy Marcano y a lo largo de ella se ve la secuencia de un concierto en la que se intercalan

imágenes relacionadas con esa presentación, imágenes que reflejan las diversas facetas de Arcano (amistad, ensayos, trabajo, músicos que los apoyan). Hacia el final de la canción aparecen los créditos del documental.

Guión

Primero se realizó un esquema general del guión que sirviera de guía para realizar las entrevistas y las tomas de apoyo. El guión detallado se realizó una vez que visualizamos las grabaciones ya que, después de nuestro contacto con los entrevistados y luego de observar el material de archivo que nos facilitaron, tuvimos que reformular algunos aspectos del guión.

A continuación presentamos el guión definitivo:

I INTRODUCCIÓN **1. EXT. DÍA. PLAYA** Cuatro niños corren y juegan en la playa con las olas.	**I INTRODUCCIÓN** **Música** Sonidos de afinación dan paso al track 5 del disco de Arcano. La música queda de fondo cuando entra el narrador, y desaparece cuando el narrador termine de pronunciar el texto. **Narrador** **(Voz en off)** Hay una voz que no deja de llamarnos, una voz que proviene de lo más profundo de nuestro ser, y que nunca nos abandona. Es nuestra vocación: el valor de ser fiel a lo que queremos como destino. ¿Cuán fiel hemos sido a ese destino que deseamos? ¿Cuánto lo hemos traicionado?
2. NEGRO Sobre negro aparece el siguiente texto: "'Que, así, el hombre mantenga lo que de niño prometió', Friedrich Holderlin"	Música Continúa el track 5 del disco de Arcano

II. COLLAGE INTRODUCTORIO DE ARCANO **3. INT. NOCHE. SALA DE CONCIERTOS DEL CENTRO CULTURAL CORP GROUP** El público de la sala de conciertos del Centro Cultural Corp Group aplaude a los cinco integrantes de ARCANO que entran en el auditorio para dar un concierto (Plano general). **4. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Plano general de los cinco miembros de Arcano que tocan sus instrumentos. Primer plano de EDDY MARCANO, el violinista de Arcano. **5. INTERIOR. NOCHE. AUDITORIO DE GUATEMALA** Plano medio de Eddy Marcano, violinista de Arcano, tocando en un concierto. **6. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Primer plano de RAFAEL BRITO "EL POLLO", cuatrista de Arcano. **7. INTERIOR. NOCHE. AUDITORIO DE GUATEMALA** Plano medio de El Pollo, cuatrista de Arcano. **8. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Primer plano de DAVID CARPIO, contrabajista de Arcano. **9. INTERIOR. NOCHE. AUDITORIO DE GUATEMALA** Plano medio de David Carpio, contrabajista de Arcano tocando en un concierto. **10. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL**	**II. COLLAGE INTRODUCTORIO DE ARCANO** **Música** Durante todas las imágenes del collage continúa en primer plano la música del track 5, del CD de Arcano

TEATRO TERESA CARREÑO Primer plano de PEDRO COLOMBET guitarrista de Arcano. **11. INTERIOR. NOCHE. AUDITORIO DE GUATEMALA** Plano medio de Pedro Colombet, guitarrista de Arcano tocando en un concierto. **12. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Primer plano de ANDRÉS ELOY MEDINA, oboísta de Arcano. **13. INTERIOR. NOCHE. AUDITORIO DE GUATEMALA** Plano medio de Andrés Eloy Medina, oboísta de Arcano tocando en un concierto. **14. INTERIOR. DÍA. TEATRO PARAÍSO** Plano general de Arcano en un concierto. **15. INTERIOR. NOCHE. AUDITORIO DE GUATEMALA. CONCIERTO** Saludo final del concierto en Guatemala. Sobre esta imagen aparece el logo del grupo Arcano.	Desaparece música.

III. ANDRÉS ELOY MEDINA **16. NEGRO** **17. INTERIOR. DÍA. TEATRO PARAÍSO (CONCIERTO)** Aparece el oboísta de Arcano tocando en un concierto de esa agrupación y sobre esta imagen se inserta el texto "Andrés Eloy Medina, oboe". **18. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET, GUITARRISTA DE ARCANO** Plano medio de Pedro Colombet, guitarrista de Arcano quien, sentado en un mueble, nos habla sobre Andrés Eloy Medina. **19. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO** Plano medio de El Pollo, RAFAEL BRITO, EL POLLO, cuatrista de Arcano quien, sentado en un mueble, habla sobre Andrés Eloy Medina.	III. ANDRÉS ELOY MEDINA Música Se escucha en primer plano un solo de oboe del track 4 del disco de Arcano Música Queda de fondo Pedro Colombet Yo lo he llamado prendido a las tres de la mañana "qué pasó pana", "no pana, tú si tocas oboe chévere. Pana". "Coño, me estás llamando para eso", porque es una cosa increíble Pollo Andrés Eloy fue mi maestro de oboe Música Desaparece
20. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA. Andrés Eloy Medina, oboísta de Arcano, prueba la caña de su oboe. Plano medio de Andrés Eloy Medina cuando nos cuenta sobre su educación musical. **21. FOTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA EN PARÍS.** **22. INT. NOCHE. SALA JOSÉ FÈLIX RIBAS DEL TEATRO TERESA CARREÑO. ENSAYO** Andrés Eloy Medina toca oboe en un ensayo de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar	Sonido Caña del oboe suena **Andrés Eloy Medina** Mi familia es del Zulia. Comenzamos los estudios musicales en Maracay. **(Voz en off)** Comenzamos a estudiar primero piano, y luego, cuando llegó la orquesta juvenil a Maracay, mi hermano escogió el violín y luego, yo, el oboe. Mi papá decidió que nos, que nos mudáramos todos en Caracas. Entonces yo hice una audición en la orquesta, y quedé en la Sinfónica Simón Bolívar desde ese mismo año, desde

23. INT. NOCHE. SALA JOSÉ FÉLIX RIBAS TTC. CONCIERTO Andrés Eloy Medina toca de solista en un concierto. **24. INT. DÍA. CAMERINO DE LA SALA DE TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TRASNOCHO** Aparece un paneo de un oboe de amor **25. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO, VIOLINISTA DE ARCANO** Andrés prueba la caña de su oboe antes de comenzar un ensayo de Arcano **26. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA** Andrés habla de la música venezolana en su vida. Aparecen diferentes imágenes del músico preparando su oboe para ensayar. **27. FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA DEL DISCO DE ONKORA.** **28. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Andrés Eloy Medina prueba la caña de su oboe.	octubre del año ochenta y uno. Yo estudié en el Iudem, Instituto Universitario de Estudios Musicales, hice la mención ejecución en oboe. Estoy terminando el postgrado en la Universidad Simón Bolívar, también en oboe. Sonido Prueba de caña **Andrés Eloy Medina** Yo comencé a hacer música venezolana en una estudiantina **(Voz en off)** Cuando ya tocaba oboe, yo tocaba esas melodías en el instrumento, y algunos compañeros míos me, me las acompañaban, y eso, y descubrimos que sonaba bien con el, con el oboe. Después sí hice un trabajo importante, con Paul Dessenne, de música venezolana, tocábamos música para quinteto. Lo de Onkora fue suerte porque me llamaron a mí para hacer música venezolana. Después salió el cuatrista de Onkora y se quedó con el nombre de Onkora, y luego nosotros fundamos Arcano. Sonido Prueba caña de oboe

IV. PEDRO COLOMBET **29. NEGRO**	IV. PEDRO COLOMBET **Música** Se escucha en primer plano un solo de guitarra del track 8 del disco de Arcano
30. INTERIOR. DÍA. TEATRO PARAÍSO (CONCIERTO) Aparece el guitarrista de Arcano tocando en un concierto de esa agrupación y sobre esta imagen se inserta el texto "Pedro Colombet, guitarra".	Música Queda de fondo
31. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Andrés Eloy Medina quien, sentado en un mueble, nos habla sobre Pedro Colombet.	**Andrés Eloy Medina** Lo que más me sorprende de Pedro como músico es su, su facilidad para componer.
32. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO, VIOLINISTA DE ARCANO Plano medio de Eddy Marcano, violinista de Arcano quien, sentado en un mueble, nos habla sobre Pedro Colombet.	**Eddy Marcano** Conocí a Pedro, y fue una identificación así mágica
33. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo, cuatrista de Arcano, quien, sentado en un mueble, habla de Pedro Colombet.	El Pollo Pedro siempre en los conciertos siempre habla Música Desaparece
34. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO (ENSAYO) Pedro Colombet acomoda el posapié para comenzar a ensayar.	Sonido Sonido de ambiente
35. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano medio de Pedro Colombet sentado en un mueble, quien nos cuenta sobre su educación musical.	**Pedro Colombet** Soy de Caracas y comencé a estudiar música a los ocho años de edad **(Voz en off)**

36. PORTADA DISCO DE EL CUARTETO **37. FOTO DE PEDRO CUANDO ERA NIÑO** **38. FOTO DE PEDRO CON BALÓN DE FÚTBOL** **39. INT. DÌA. SALA DEL APTO. DE PEDRO** Pedro toca guitarra (zoom in) Mano derecha Pedro tocando Mano izquierda de Pedro tocando **40. FOTO DE PEDRO CON TOGA Y BIRRETE DE LA UCAB** **41. INT. DÌA. ESCUELA BOLIVARIANA** Pedro da clases de música. Una alumna lo abraza con mucho cariño. **42. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Pedro Colombet acomoda el posapié para comenzar a ensayar. **43. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET** Pedro, sentado en un mueble, habla de la música venezolana en su vida (plano medio). Pedro toca guitarra en el mismo mueble. **44. INT. DÌA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Pedro toca guitarra en un ensayo	Tuve una tradición familiar muy importante, yo soy sobrino de los Naranjo que de repente son conocidos en el mundo de los músicos. Yo toco cuatro desde que tengo memoria. Por ahí luego agarro el violín. Asumo que no me apasionó el instrumento. Y coincidió también con una pasión emergente en ese momento en mi vida alrededor de los 11 o 12 años que fue el fútbol. Y pasé muchos años jugando fútbol como hasta los 14 años que vi una guitarra por allí mal puesta así como estas, estos instrumentos por aquí. Empecé en la adolescencia a guataquiar, a ser autodidacta con el instrumento. Hablé con mi tío Toñito Naranjo y el maestro José Antonio y le dije que yo quería retomar la música. Me dijo que ya era un poco tarde, que caramba, yo insistí, insistí, me puso a estudiar nada más y nada menos que no el maestrísimo Leopoldo Igarza. He podido combinar lo que estudié en la universidad, que tanto Toñito me insistió en que terminara, y lo pude combinar con lo que aprendí de la música y actualmente ejerzo la docencia musical en una escuela bolivariana. **Sonido** Sonido de ambiente **Pedro Colombet** Esa era la única razón por la que yo estaba estudiando música, yo quería hacer música venezolana, pero bien, bien hecha. **(Voz en off)** Yo asumo la música venezolana, y siempre la asumí desde muy joven como un proyecto social. Hacer música venezolana en alto nivel, o procurar hacerla en alto nivel es decirle a la gente

45. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano entero picado de Pedro colocando el posapié para comenzar a practicar guitarra.	que ser venezolano está bien, no es vergonzoso, todo lo contrario es chévere. **Sonido** Sonido de Ambiente

V. DAVID CARPIO	V. DAVID CARPIO
46. NEGRO	
47. INT. DÍA. TEATRO PARAÍSO. CONCIERTO Aparece el contrabajista de Arcano tocando en un concierto de esa agrupación y sobre esta imagen se inserta el texto "David Carpio, contrabajo".	Música Se escucha en primer plano un solo de bajo del track 3 del disco de Arcano Música Queda de fondo
48. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Andrés Eloy Medina quien, sentado en un mueble de su apartamento, nos habla sobre David Carpio.	Andrés Eloy Medina Es el genio del grupo, David Carpio, no ho, tiene un oído espectacular. Es un compositor brillante también y excelente contrabajista. Yo a David lo admiro muchísimo.
49. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano medio Pedro Colombet quien, sentado en un mueble, nos habla sobre David Carpio.	**Pedro Colombet** David siempre llega tarde. De hecho nosotros llegamos a una nomenclatura, nosotros ya no medimos en minutos, sino que ya tenemos al Carpio como una medida del tiempo. **Música** Sale.
50. INTERIOR. NOCHE. SALA DE CONCIERTOS DEL CENTRO CULTURAL CORP GROUP David Carpio toca contrabajo, inspirado, en un concierto de Arcano	Sonido Sonido de ambiente
51. INTERIOR. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO Plano medio de David Carpio, quien nos cuenta sobre su educación musical.	**David Carpio** Nací aquí en Caracas. Yo comienzo a estudiar música después de eso justamente a los 10 años. **(Voz en off)**
52. FOTO DE DAVID PEQUEÑO **53. FOTO DE DAVID TOCANDO ARPA CUANDO ERA PEQUEÑO**	Yo hice digamos un primer contacto con el contrabajo académico con un profesor que se llama Félix Tovar. Después alguien le comentó a mis padres que estaba el Conservatorio Superior de Música Simón Bolívar y que ahí había la oportunidad de

54. INT. DÍA. ESTUDIO DEL APTO. DE DAVID. Practica contrabajo en casa **55. INT. DÍA. SALÒN DE CLASES EN EL IUDEM** David recibe una clase de contrabajo. **56. FOTO DE DAVID CON CONTRABAJO** **57. INT. NOCHE. SALA JOSÉ FÈLIX RIBAS DEL TTC. ENSAYO** David pasa la página en un ensayo de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Zoom in de David en el ensayo	entrar a una orquesta y que la formación musical era muy buena y entonces me preinscriben y yo hago la audición para entrar a estudiar contrabajo, en ese momento yo tenía ya 15 años. Entonces paso a la Orquesta Juvenil de Caracas. El maestro José Antonio Abreu está presente en el concierto inaugural de la Juvenil de Caracas, a él le gustó mucho mi trabajo. Entonces el concierto fue un viernes y el lunes ya estaba tocando en la Bolívar. Ahora estoy en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, estoy haciendo ejecución instrumental. Todavía no tengo la fuerza de decir que soy un compositor, me gusta componer, me gusta expresarme, lo poco que yo, la única cosa que yo pudiera hacer el resto de mi vida es ser músico, es la única cosa en la que yo me siento bien.
58. INT. NOCHE. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA En una parranda, David Carpio toca contrabajo inspirado.	**Sonido** Sonido de ambiente
59. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO David, sentado en un mueble habla de la música venezolana en su vida (plano medio). **60. FOTO DE DAVID CON SU FAMILIA** **61. INT. NOCHE. APTO. DE EDDY MARCANO** David entra por la puerta con el contrabajo **62. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO** Planos de detalles de la entrevista (manos, ojos)	**David Carpio** Mi familia son músicos populares y mi padre toca el arpa criolla y lo que es el cuatro y tal y cual, qué sé yo. **Voz en off** Crecí bajo toda esa influencia y todo ese mundo musical que por otra parte hizo que mi identidad digamos como venezolana se afianzara mucho porque esas fue una de las cosas que más se me inculcó. Estuve con un grupo que se llamaba Sólo Tres que conformábamos Eddy Marcano,

63. INT. NOCHE. SALA DE CONCIERTOS DE GUATEMALA. CONCIERTO David, inspirado, toca contrabajo en un concierto de Guatemala.	Tres que conformábamos Eddy Marcano, Orlando Cardozo. Era violín, cuatro y contrabajo. Luego de ello yo entro a Onkora. Luego formamos el grupo Arcano. Sonido Sonido de ambiente

VI. RAFAEL BRITO "EL POLLO" **64. NEGRO**	VI. RAFAEL BRITO "EL POLLO" Música Se escucha en primer plano un solo de cuatro del track 13 del disco de Arcano
65. INT. DÍA. TEATRO PARAÍSO. CONCIERTO Aparece el cuatrista de Arcano tocando en un concierto de esa agrupación y sobre esta imagen se inserta el texto "Rafael Brito, 'el Pollo', cuatro".	**Música** Queda de fondo
66. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO, VIOLINISTA DE ARCANO Plano medio del violinista de Arcano quien, sentado en un mueble, nos habla sobre el Pollo.	**Eddy** Marcano El Pollo es mi compadre imagínate, yo soy padrino de dos chamos del Pollo. Es un desorden siempre, echando broma, es imposible a veces reordenar el orden en el ensayo porque es que este, echa mucha varilla a veces. Una capacidad aparte de musical, un capacidad humana también.
67. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio Andrés quien, sentado en un mueble, nos habla sobre el Pollo.	**Andrés Eloy Medina** Tiene muy buen ánimo también, eso le da mucho, nos da nota cuando el Pollo está echando vaina. Es bueno tener alguien así cerca.
68. INTERIOR. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET **Plano medio de Pedro Colombet sentado en un mueble, habla sobre el Pollo.**	**Pedro Colombet** Es un misterio, ¿cómo hace para llegar siempre con un chiste nuevo a un ensayo? Y por lo general bueno.
69. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio Andrés quien, sentado en un mueble, nos habla sobre el Pollo.	**Andrés Eloy Medina** Bueno el Pollo, el Pollo es un jodedor. **Música** Desaparece
70. INT. NOCHE. SALA DE FIESTA. MATRIMONIO DE EDDY El Pollo termina de una forma muy particular, como bromeando, una pieza interpretada en cuatro	**Sonido** Sonido de ambiente

71. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo, quien nos cuenta sobre su educación musical. Mientras transcurre el relato queda su voz en off y vamos viendo imágenes de su vida y de su trayectoria musical. **72. INT. NOCHE. APTO DE EDDY. FIESTA** Pollo payasea **73. FOTO POLLO GRADUACIÓN KINDER** **74. FOTO POLLO CON TOALLA** **75. FOTO 6TO GRADO** **76. INT. DÍA. SALA DEL APTO. DEL POLLO** Primer plano contrapicado de la entrevista **77. INT. NOCHE. ESTUDIO MUSICAL** Pollo canta en estudio **78. INT. NOCHE. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA** El Pollo termina de una forma muy particular, como bromeando, una pieza interpretada en cuatro. **79. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO** El Pollo, sentado en un mueble de la sala de su casa, habla de la música venezolana en su vida (plano medio). **80. FOTO POLLO NIÑO VESTIDO DE AZUL CON CUATRO** **81. FOTO POLLO CANTANDO EN RESTAURANT**	**Pollo** Bueno, el primer este, profesor que tuve de cuatro fue mi papá como a los diez años. Y a los once años es que empiezo a, a estudiar música en la Orquesta Juvenil del Estado Miranda. **(Voz en off)** Me dieron a elegir entre dos instrumentos que era el clarinete o el oboe. El clarinete no había, clarinete no había, entonces, yo digo bueno, agarra el oboe porque yo quería clarinete. Creo que a los catorce años, después de dos años de ser oboísta, empiezo a tocar en la Orquesta, en la Orquesta Sinfónica del Estado Miranda. Ya al finalizar esa semi-carrera pues de oboísta tuve tocando en la Gran Mariscal de Ayacucho como primero y segundo oboe, toqué varias veces con la Filarmónica Nacional. Ahora no me desempeño como oboísta sino como cuatrista, como cantante, como productor musical, como arreglista, y como compositor. **Sonido** Sonido de ambiente **Pollo** En el colegio y en el liceo tocaba era cuatro y mandolina. Tocando por primera vez en una agrupación estable que se llamaba Pabellón sin Baranda. **(Voz en off)** El grupo se llamó Pabellón sin Baranda porque éramos tres: la caraota, el arroz, y la carne mechada. Entonces era sin baranda porque no tenía plátano. La caraota era yo. Desde el año 94 yo empiezo a grabar gaitas y desde ese año

82. INT. NOCHE. ESTUDIO MUSICAL Pollo toca cuatro en un estudio musical Pollo controla la cónsola del estudio **83. INT. DÍA. TEATRO PARAÍSO. CONCIERTO** El Pollo termina de una forma muy particular, como bromeando, una pieza interpretada en cuatro.	hasta ahorita, grabo cuatro, mandolina, guitarra, bajo, coro, soy solista, o sea cantante, y hago los arreglos y empiezo como productor musical. En estos momentos, estoy con Saúl Vera, Claudia Calderón, Paul Dessenne. Conjuntamente con todo lo que te he dicho trabajo grabando cuñas, grabando musicales de televisión, de varios canales de televisión. Yo tengo una agrupación que se llama Arcano que es parte de mi vida parte de mi proyecto como, cuatrístico en Venezuela. **Sonido** Sonido de ambiente
VII. EDDY MARCANO **84. NEGRO** **85. INT. DÍA. TEATRO PARAÍSO. CONCIERTO** Aparece el violinista de Arcano tocando en un concierto de esa agrupación y sobre esta imagen se inserta el texto "Eddy Marcano, violín". **86. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO** Plano medio de David sentado en un mueble nos habla sobre Eddy. **87. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET** Plano medio de Pedro sentado en un mueble **88. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA**	**VII. EDDY MARCANO** Música Se escucha en primer plano un solo de violín del track 13 del disco de Arcano **Música** Queda de fondo **David** Eddy es una personalidad definitivamente en la música venezolana y ha aportado una cantidad de cosas en el violín **Pedro Colombet** Otro misterio de Arcano que se repite mucho en los ensayos, es cómo hace Eddy para lograr a ser tan detallista, y tan especial con todos, de manera que cada uno de nosotros siente ante Eddy que es el más especial. **Andrés** Además que toca con el violín con un sabor venezolano bien bueno **Música** Desaparece cuando Andrés termine de

	hablar
89. INT. NOCHE. SALA DE CONCIERTOS DEL CENTRO CULTURAL CORP GROUP (CONCIERTO) Eddy Marcano toca el solo de violín de Pajarillo	**Sonido** Interpretación del pajarillo
90. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY Plano medio de Eddy Marcano, quien nos cuenta sobre su educación musical. **91. FOTO EDDY CON CUATRO** **92. FOTO EDDY GUITARRA** **93. FOTO EDDY PEQUEÑO CON VIOLÍN** **94. INT. NOCHE. SALA JOSÉ FÉLIX RIBAS DEL TTC. ENSAYO.** Zoom out de Eddy tocando violín en ensayo **95. INT. NOCHE. SALA JOSÉ FÉLIX RIBAS. CONCIERTO** Eddy dirige.	**Eddy Marcano** Yo nací en Cabimas, estado Zulia y hasta los 8 años más o menos estuve en el Zulia y luego con la familia nos trasladamos a Margarita, donde nos encontramos con la música, a través de mi padre nos inculcó el aprendizaje del cuatro, del canto. **(Voz en off)** No había evento que no estuviera yo cantando el día de la madre, o el día del árbol, o cualquier acontecimiento en el colegio. Después apareció el sistema de orquestas infantiles y juveniles y agarré fue el violín y me enamoré del violín y hasta el día. Ingresé a la Juvenil de Caracas, a la Orquesta Jóvenes Arcos de Venezuela y empezó ya todo el torbellino de actividades y enamoramiento aun más de todo el ambiente que se vive aquí en Caracas, luego en el año ochenta y ocho ingresé a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar por concurso. Luego aparece una etapa muy importante en mi vida que es la dirección orquestal. Yo trabajo para los proyectos de UNESCO y OEA en lo que es la formación de orquestas juveniles. En la actualidad soy el director asistente de la Juvenil de Caracas, y este, bueno, cumpliendo un papel muy importante en el desarrollo de jóvenes y niños. Soy el presidente de la Fundación de la Orquesta Sinfónica de Nueva Esparta. **Sonido**

96. INT. NOCHE. CHOZA DE MARGARITA (PARRANDA) Eddy Marcano interpreta el solo de Pajarillo.	Interpretación de Pajarillo
97. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Eddy Marcano, sentado en un mueble, habla de la música venezolana en su vida (plano medio).	**Eddy Marcano** La práctica de la música venezolana, eso siempre estuvo allí, a pesar de que apareció todo lo académico y todo lo formal
98. INT. NOCHE. APTO. DE EDDY. PARRANDA Eddy toca cuatro	**(Voz en off)** Estando acá conformé una agrupación que se llamó Solo 3. Y luego conformé la agrupación Onkora por invitación de Andrés Eloy Medina
99. INT. DÍA. TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TRASNOCHO. Detalle de Eddy practicando violín	
100. INT. NOCHE. SALA DE CONCIERTOS EN GUATEMALA. CONCIERTO Eddy Marcano interpreta el solo de Pajarillo.	**Sonido** Interpretación de Pajarillo

VIII. ENAJENACIÓN VERSUS IDENTIDAD	VIII. ENAJENACIÓN VERSUS IDENTIDAD
101. EXT. DÍA. SALIDA DE UN CENTRO COMERCIAL DE CARACAS. Se ven los pies de varias personas caminando **102. EXT. ATARDECER. TERRAZA DE UN EDIFICIO DE LA AVENIDA BARALT** Se ven imágenes de Parque Central **103. EXT. DÍA. SALIDA DE UN CENTRO COMERCIAL DE CARACAS** Aparece una multitud de rostros en un mismo plano **104. EXT. ATARDECER. TERRAZA DE UN EDIFICIO DE LA AVENIDA BARALT** Un paneo del cielo de Caracas, en el que se ve El Ávila y edificios de la ciudad **105. EXT. DÍA. SALIDA DE UN CENTRO COMERCIAL DE CARACAS.** Se ven ruedas de carros pasando rápidamente. **106. EXT. ATARDECER. TERRAZA DE UN EDIFICIO DE LA AVENIDA BARALT** Las montañas que bordean Caracas se ven cerca de edificios y antenas. Aparece una autopista, y luego una toma del cielo que cubre la ciudad.	Sonido La música de Pajarillo da paso al ruido de la ciudad que queda de fondo para dejar en primer plano al narrador. **Narrador** **(Voz en off)** Andamos por la vida muchas veces sin detenernos a pensar cuál es nuestro verdadero sentido. El trabajo constante al que nos sometemos para ganarnos la vida a veces hace que nos olvidemos de nosotros mismos. Nos convertimos en un misterio, un arcano que dejamos abandonado en nuestro propio ser. Se pierden las metas, los sueños y las ilusiones se ahogan. La enajenación camina por las calles cuando hace falta algo de arraigo, de amor por lo nuestro, hace falta encontrarnos con nosotros mismos, y muchas veces nos encontramos con nuestro reflejo en la mirada de otro
IX. COLLAGE DE CÓMO SE CONOCIERON **107. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. ENSAYO.** El Pollo payasea en un ensayo.	**IX. COLLAGE DE CÓMO SE CONOCIERON** **Música** Entra el track 12 del CD de Arcano y queda en primer plano.

108. EXT. NOCHE. PATIO DE UNA CASA COLONIAL DE GUATEMALA (ANTES DE UN CONCIERTO DE ARCANO) Se ve un plano general en el que Andrés Eloy Medina se ríe. Luego otro Pedro Colombet habla con acento guatemalteco en tono bromista. Otro más donde David y el Pollo bromean.	
109. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. COMEDOR Eddy enseña las fotos que tiene guardadas en un álbum.	**Música** Queda de fondo
110. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. SALA Plano medio de Eddy Marcano, sentado en un mueble de su sala, y dice:	**Eddy Marcano** Por lo menos hace veinte años conozco a Andrés
111. INT. DÍA. APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Andrés Eloy Medina, sentado en su sala, y dice:	**Andrés** Sí empezamos a tener contacto fue a través de la música venezolana porque se hicieron, bueno, siempre se hacen reuniones
112. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo sentado en su sala	**Pollo** Los músicos siempre se conocen en fiestas
113. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Plano medio de Eddy Marcano, sentado en un mueble.	**Eddy Marcano** Y a través de una reunión también que había musical, conozco al Pollo, tocando con Pabellón Sin Baranda.
114. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo sentado en su sala diciendo:	**Pollo** A Eddy Marcano, realmente no me acuerdo cómo conocí a Eddy
115. INT. DÍA. APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano medio de Pedro Colombet sentado en un mueble	**Pedro** Al primero que conozco es a Eddy, y no lo conozco por su entrada a Arcano, lo conozco por parrandas, me lo encontré en

	muchas parrandas, recuerdo que tenía un afro y un bigote que parecía un indú.
116. INT. DÍA. APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Andrés Eloy Medina, sentado en su sala, y dice:	**Andrés** Pedro lo conocí al no más entrar en Onkora, me acuerdo que estaba casado en ese entonces, vivía en Los Palos Grandes, los ensayos eran allá.
117. INT. DÍA. APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano medio de Pedro Colombet sentado en un mueble	**Pedro** Llamamos a Andrés Medina, mucho gusto, un tipo muy tímido Andrés, sacó su tubo y cuando tocó nos quedamos "perro", este es el tipo.
118. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo sentado en un mueble	**Pollo** Precisamente, uno de los compañeros míos en Arcano fue profesor mío, fue maestro mío Andrés Eloy, cuando tenía pelo.
119. INT. DÍA. APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano medio de Pedro Colombet sentado en un mueble	**Pedro** Yo conocí al Pollo el día de mi matrimonio, lo llamamos mira tú quieres participar en un grupo, sí vente y al día siguiente yo me casaba y él llegó directo a mi matrimonio y mucho gusto y arrancó a tocar, así de una, así conocí a los panitas.
120. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo sentado en un mueble	**Pollo** Yo conocí a Eddy, de hecho es compadre mío, hasta ahorita, hasta que no se ponga bravo conmigo
121. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Plano medio de Eddy Marcano, sentado en un mueble de su sala, y dice:	**Eddy Marcano** Yo era jurado y vi un chamo, qué sé yo, no sé once años, doce años tendría David Carpio, y de repente vi un, un genio tocando, y fue una cosa así
122. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO Plano medio de David sentado en un mueble de la sala de su casa diciendo:	**David** Arcano, todos somos grandes amigos, todos somos grandes, una relación bastante, eso inicialmente es un componente muy importante para que

	cualquier agrupación de cámara en el mundo aquí y en la conchinchina, perdure y funcione.
123. INT. NOCHE. SALA JOSE FÉLIX RIBAS DEL TEATRO TERESA CARREÑO. ENSAYO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA SIMÓN BOLÍVAR David y Eddy Marcano se saludan.	**Música** Sube y queda en primer plano
124. INT. NOCHE. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA Pedro canta y el Pollo toca cuatro	**Música** Desaparece
125. INT. NOCHE. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA Andrés disfruta de la velada.	
X. ARCANO **A. INTRODUCCIÓN** **126. PORTADA DEL DISCO ANIMADA**	**X. ARCANO** **A. INTRODUCCIÒN** **Música** Track 11 del CD de Arcano y queda de fondo cuando entra el texto de Eddy
127. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Plano medio de Eddy, sentado en un mueble de su sala y nos dice:	**Eddy** O sea, la iniciativa fue de todos.
128. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO Plano medio de Pedro sentado en su sala diciendo:	**Pedro** Luego ya en el noventa y nueve, decidimos armar el grupo Arcano

B. LA MÚSICA NOTA: LAS IMÁGENES SON PLANOS MEDIOS DE LOS ENTREVISTADOS. **129. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Plano general de Arcano ensayando de pie y encima el texto "La música"	**B. LA MÚSICA** **Música** Track 11 **Música** Desaparece
130. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY	**Eddy Marcano** Es una manera de tocar que nace de la unión de los cinco.
131. INT. DÍA. SALA DE APARTAMENTO DE PEDRO	**Pedro** Arcano está en esa búsqueda, en la búsqueda del discurso, de la profundidad, del, a pesar de que tenemos piezas que son técnicamente complicadas, pero la técnica es un puente hacia el arte, no un fin en sí mismo.
132. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO **133. FOTO DEL DISCO DE ARCANO**	**Pollo** Es una agrupación de cinco personas donde en algún momento podemos dar lo que sentimos los cinco, y en otro momento puede expresar cada uno de los instrumentos todo lo que uno puede hacer en su instrumento y su estilo.
134. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Es otro lenguaje, es otra, otra manera de hacer música. Son otros los matices, son otros los colores que se buscan, es otra cosa.
135. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO **136. FOTO DEL DISCO DE ARCANO**	**Pollo** Arcano, por tener poco tiempo, es resultado de lo que uno va acumulando de ver por lo ejemplo al grupo Raíces, de ver por lo menos al grupo El Cuarteto, de ver a Gurrufío, de ver a muchas agrupaciones que a nosotros como músicos nos han servido
137. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE	**David**

DAVID CARPIO	No estamos buscando la vanguardia, sino buscar dentro de lo que somos y a través de ese proceso nosotros hacer un planteamiento
138. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO	**Pollo** Bueno los arreglos, los arreglos de Arcano son colectivos
139. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY	**Eddy** Se diferencia un poco de las demás agrupaciones quizás en el concepto que manejamos de ser compositores de nuestras propias piezas.
140. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE DAVID CARPIO	**David** Hay mucha exigencia, mucho trabajo pero estás tranquilo porque todos somos muy buenos amigos.
141. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO	**Pollo** Siempre hay, ¿cómo se llama? la echadera de bromas, siempre hay una sonrisa, siempre hay un chiste, una, por decir, una burla, siempre hay algo que mantiene vivo el ensayo.
142. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY **143. FOTO DEL DISCO DE ARCANO**	**Eddy** Luego viene la parte evidentemente que sí es la parte que mueve, que son los conciertos que hay que conseguir, los contactos, la parte ya tú sabes técnica, y que hay que llamar a la gente, que hay que hacer lo otro, y bueno Adela que es nuestra gerente ha hecho un trabajo extraordinario en ese sentido
144. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Y yo creo que nos ha ayudado muchísimo y eso a cohesionado también muchísimo al grupo.

145. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO	Pollo Adela es parte de todo lo que he dicho de Arcano
146. INT. DÍA. ESTUDIO DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Aparece un plano medio de ADELA BARRETO, gerente de Arcano, y dice: **147. FOTO DE ADELA BARRETO DEL DISCO DE ARCAN**	Adela Yo soy Adela Barreto, gerente de Arcano. Es como hacer posible que ese trabajo maravilloso que ellos cinco hacen, que ellos cinco han creado y que han producido, pueda ser disfrutado por la mayor parte de personas posible. Algunos años antes de empezar a trabajar como productora de grupo realmente, tuve la oportunidad de tocar con ellos como clavecinista.
148. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO	**Eddy** Con la agrupación Arcano hemos tenido encuentros muy importantes con artistas como el maestro José Antonio Naranjo del Cuarteto, con Lilia Vera. La cantante Lilia Vera, María Teresa Chacín en lo que es el área del canto. Con Amaranta, que es la esposa de David Carpio

C. EL INTERCAMBIO	C. EL INTERCAMBIO
NOTA: LAS IMÁGENES DEL NÚMERO 110 AL NÚMERO 117 SON PLANOS MEDIOS DE LOS ENTREVISTADOS. **149. FOTO DE ARCANO A COLOR DONDE LOS CINCO SONRÍEN Y SOBRE ESA IMAGEN EL TEXTO "EL INTERCAMBIO".**	**Música** Track 11 del CD de Arcano que desaparece cuando comienza a hablar Andrés Eloy Medina **Música** Desaparece
150. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Yo me he visto en la necesidad de desarrollar, en Arcano, habilidades que yo no tenía antes, por ejemplo, tocar un repertorio de memoria.
151. INT. DÍA. ESTUDIO DEL APARTAMENTO DE EL POLLO	**Pollo** Mi fuerte en el cuatro es utilizar esos recursos y mezclar los ritmos venezolanos para que salga un tema diferente a otra cosa yo mezclo y son cosas que no son pensadas, son al momento.
152. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO	**Pollo** Es donde tengo a lo mejor más participación musical, siendo compositor, siendo cuatrista, siendo dueño de la madrina no, porque la madrina es Adela entonces está casada con Andrés Eloy.
153. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Eso es muy importante en un cuatrista, que tenga una ritmica exacta y precisa.
154. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO	**David** Si yo vengo de mi papá que toca música venezolana y yo adoro eso, es una cosa que corre por mis venas; Pedro es sobrino de los Naranjo, de la gente de El Cuarteto, Eddy tiene una formación importante en lo que es la música oriental, la música de Margarita; Andrés con la música del Zulia, de repente, con toda su formación académica; El Pollo es cantante también. Hay un conglomerado de situaciones que

	se unen y eso es un proceso, cuando nosotros vamos a hacer algo vamos directamente a la fuente, eso es una relación dialéctica.
155. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO	**Pedro** Estás ahí, se te ocurre algo y el mismo grupo re-nutre y recrea sobre lo que tú haz hecho
156. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY	**Eddy** Pedro con, ¿cómo es?, la música peruana y con toda la música de la nueva trova, y David también tiene su influencia pues barroca, y cada uno tiene como que un bagaje ¿no?
157. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Eddy está haciendo música venezolana desde que era mediano, desde que tocaba cuatro en el liceo, desde que ya tocaba música y componía piezas, tiene piezas muy buenas

D. EL LEGADO **158. INT. DÍA. SALA DE TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TRASNOCHO** Andrés supervisa el ensayo de uno de sus alumnos de oboe. Entra sobre la imagen el texto "El Legado", texto que se mantiene en pantalla y desaparece en la imagen número 120.	**D. EL LEGADO** **Música** Track 7 del CD de Arcano en primer plano.
159. INT. DÍA. CAMERINO DE LA SALA DE TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TRASNOCHO Eddy Marcano practica violín con uno de sus alumnos.	
160. INT. DÍA. ESCUELA DONDE DA CLASES DE MÚSICA PEDRO COLOMBET Pedro toca cuatro y canta con sus pequeños alumnos.	**Música** Desaparece
161. INT. DÍA ESTUDIO DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA (NOTA: LAS IMÁGENES SON PLANOS MEDIOS DE LOS ENTREVISTADOS. EN ALGUNAS OPORTUNIDADES ESTAS IMÁGENES SE ALTERNARÁN CON OTRAS QUE SE ESPECIFICARÁN	**Adela** Este es un movimiento que como dice David Carpio, no lo para nadie. Son muchas las cosas que se están gestando a raíz de Arcano
162. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Arcano apenas tiene 3 años, estamos empezando.
163. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO	**David** Si no está ahí hay un gran vacío, no solamente para nosotros sino para el movimiento musical aunque suene pedante, no es que somos mejores ni peores, sino porque estamos haciendo un aporte y estamos llenando un espacio

164. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET	**Pedro** La composición se está convirtiendo en el pilar fundamental del trabajo de Arcano.
165. INT. DÍA SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY	**Eddy** Es un documento que tú le dejas a toda una generación y eso es bonito ¿no?
166. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO	**David** Somos pedagogos también, hemos formado muchos de esos muchachos y ellos ahora están formando su grupo y ahora están siguiendo ese ejemplo de esa idea, de esa propuesta, o esa filosofía que nosotros estamos planteando
167. INT. DÍA. APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA	**Andrés** Y hay un grupo que se llama Desquite, está conformado por muchachos que son alumnos nuestros, amigos y alumnos nuestros, y ellos están haciendo el mismo trabajo que nosotros.
168. INT. DÍA. ESCALERA DEL EDIFICIO DONDE ESTÁ EL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de HERNANDO ESCOBAR y EDDIE CORDERO, integrantes del grupo Desquite y alumnos de integrantes Arcano.	**Hernando Escobar** Somos la conformación como imitación del grupo Arcano: guitarra, violín, cuatro, bajo y oboe. Los integrantes somos la Guitarra Wilmer Álvarez, el violín Eddie Cordero, cuatro Xavier Pérez, bajo Keny Aponte y Hernando Escobar, oboe.
169. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO	**David** Es una cosa que me hace muy feliz, que tan rápidamente porque Arcano tiene 3 años, y que es un agente multiplicador.
170. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET	**Pedro** Dejarle a las generaciones música escrita, música grabada, decirle qué bonito es ser de aquí.

XI. OFF COMUNIÓN **171. INT. DÍA. APARTAMENTO DE EDDY MARCANO ENSAYO** Andrés habla con el Pollo y hay un paneo a Andrés. **172. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** David dirige. Se ven Eddy y el Pollo	**XI. OFF COMUNIÓN** **Narrador** **(En off)** Quizás una forma para enfrentarnos al mundo que nos rodea sin que nos aniquile, es buscando el misterio, el Arcano que tenemos guardado en nuestro ser y compartirlo, para que los demás también encuentren el suyo. Conviviendo con otros, entre las diferencias y semejanzas que hallemos en la comunión, tal vez rescatemos la promesa que guardamos desde que éramos niños.
XII. EL ENCUENTRO **173. INT. NOCHE. COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO** Plano general del grupo Arcano que comienza a ensayar Sin embargo joropo (track 1 del CD de la agrupación). Sobre la imagen aparece el texto "El encuentro".	**XII. EL ENCUENTRO** **Sonido** Sonido de ambiente
174. INT. DÍA. ESTUDIO DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Adela Barreto diciendo:	**Adela** Yo diría que somos una gran familia, muy unida, y además unida por un interés tan especial y tan elevado como es la música, como es el arte. Soy esposa de Andrés Eloy Medina, el oboísta.
175. INT. NOCHE. COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Plano general que incluye a los cinco miembros de Arcano cuando Eddy empieza a hablar, que da paso a planos más cerrados, donde sólo se ve Eddy.	**Eddy** Creo que los cinco coincidimos en algo, es la capacidad de desarrollar un mundo interno, de convivir con él y de coexistir con él hasta el punto que te deje de molestar, te abstraigas tanto que te deje de molestar el mundo externo que en la mayoría de las veces hasta te agrede.
176. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Andrés sentado en su sala, y dice:	**Andrés** Somos excelentes compañeros, también nos hemos hecho compadres, Eddy es el padrino de Eloy.

177. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO Plano medio de David Carpio sentado en un mueble de su sala mientras dice:	**David** Nosotros hemos tenido algunas dificultades y eso es una cosa positiva porque eso hace que las relaciones se profundicen y se consoliden.
178. INT. NOCHE. COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Plano general del grupo Arcano cuando comienza a hablar David Carpio dan paso al planos cerrados del contrabajista mientras sigue hablando	**David** Uno tiene la capacidad de demostrarle al mundo ese mundo perfecto que uno tiene en la cabeza, y cuáles son esos valores que uno está transmitiendo en ese mundo valores de solidaridad, fraternidad, valores sensibles de emociones de sensibilidad, de tristeza, de alegría, etc.
179. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY Plano medio de Eddy sentado en un mueble	**Eddy** Y eso para nosotros es muy importante también, no es tanto cuánto es lo que tocas, sino también lo que tú vas a aportar humanamente al grupo también ¿no?
180. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio del Pollo sentado en un mueble	**Pollo** Arcano vive con la creación de cada uno de sus músicos y para nosotros crear para que viva Arcano nosotros tenemos que, a juro tiene que ser parte de nuestras vida, Arcano es una cosa que siempre está presente
181. INT. NOCHE. COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY Un plano general de la agrupación cuando comienza a hablar el Pollo dan paso a planos cerrados del cuatrista, en los que el cuatrista continúa su relato	**Pollo** Pero en el momento que se da la primera nota, a nosotros, a cada uno de nosotros se nos olvida, se nos olvida todo, se nos olvidan los problemas. El músico cuando está haciendo música nunca piensa que uno va a morir, yo oí una vez, no me acuerdo cómo se llama que dice eso, pero dice que para muchas personas viven y mueren, pero dice que el artista simplemente vive, el artista no muere, de hecho está requete, la trascendencia David, y bueno... ¡ya!

182. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO Plano medio de Pedro sentado en un mueble	**Pedro** Mi otra actividad es obviamente el grupo Arcano, a la que más amor le invierto, es el proyecto de vida.
183. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS Plano medio de Andrés entado en sus sala	**Andrés** Nosotros hemos tenido problemas entre nosotros, hemos discutido, pero sin embargo siempre hemos mantenido como el ideal de Arcano, y que yo creo que todos nosotros estamos enamorados del proyecto.
184. INT. NOCHE. COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY Plano general del grupo Arcano cuando Andrés comienza a hablar da paso a planos cerrados del oboísta mientras continúa su relato.	**Andrés** Si nosotros tenemos a Arcano y yo lo siento así, como una manera de salvarnos de todo ese maremagno de cosas que están pasando en la sociedad y que nos están tragando como personas y como ente, como individuos que tienen una historia, una cultura. No solamente es una manera de salirnos de esa sociedad que nos está tragando sino que además es tremenda nave para salir de esa tormenta, yo creo que, me siento con muchísima suerte de tener un grupo como Arcano.
185. INT. NOCHE COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY Sentado en el comedor David dice:	**David** No hacemos música por hacer música sino que lo que estamos haciendo tiene un contenido definitivamente importante en relación a nuestra historia, nuestra realidad y eso al fin de cuenta es lo que nos mueve a hacer esto
186. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY Plano medio de Eddy sentado en un mueble	**Eddy** Estábamos así como en un compás de espera, yo lo siento así, como que bueno, cada uno, Dios nos unió pues en esos momentos precisos, digo yo ¿no?
187. INT. NOCHE. COMEDOR DEL APARTAMENTO DE EDDY Un plano general de la agrupación da paso	**Eddy** Yo considero que hay una energía muy poderosa que no se puede describir con

a planos más cerrados de Eddy. Estos planos se ven mientras Eddy habla	palabras, uno se siente distinto, hay una felicidad permanente y hay como un voltaje increíble y yo nunca se lo he dicho a los muchachos, ahora se los voy a decir por primera vez aquí, después de cualquier pieza que yo interpreto en el violín en Arcano, es como cuando tu estás conectado a un voltaje inmenso de corriente y te despegas. Eso me hace muy feliz y además que me siento que es el lenguaje que queremos dar, es el mensaje honesto sobre todo. Arcano que nos hace sentirnos orgullosos de lo que hacemos.
188. INT. DÍA. ESCALERAS DEL EDIFICIO DONDE VIVE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano en el que se ven Hernando Escobar y Eddie Cordero, dos integrantes del grupo Desquite sentados en una escalera.	**Hernando** Cada uno de ellos son nuestros maestros pues, y bueno, de una u otra manera uno siente fijación por la persona que es el, con el que tú sientes parentesco porque te está enseñando.
189. EXT. DÍA. CALLE DE CARACAS Hernando Escobar saluda a Andrés Eloy Medina	**Hernando** Maestro
190. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE PEDRO COLOMBET Plano medio de Pedro Colombet sentado en un mueble.	**Pedro** Es tener cuatro hermanos a la mano, y no solo para el ensayo, para el concierto o para el ágape, sino también para el momento aciago, nos hemos demostrado que estamos ahí, que nos damos la mano, eso es invalorable.
191. INT. NOCHE. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA Plano de Pedro y Eddy abrazados en parranda.	**Sonido** Sonido de ambiente
192. INT. DÍA. SALA DE LA CASA DE DAVID CARPIO Plano medio de David sentado en un mueble.	**David** Es como un especie de matrimonio

193. INT. DÍA. SALA DE TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TRASNOCHO David dirige una orquesta.	**Sonido** Sonido de ambiente
194. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY Plano medio de Eddy sentado en un mueble	**Eddy** Somos hermanos y eso nos permite conectarnos energéticamente, espiritualmente, sucede, un ensayo de Arcano puede ser un café.
195. INT. NOCHE. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA Plano cerrado de Eddy	**Eddy** Feliz cumpleaños Eddy
196. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EL POLLO Plano medio de El Pollo sentado en un mueble	**Pollo** Es una fiesta a lo mejor seria, es decir, siempre hay además de la camaradería, así es no, la amistad que nos une a nosotros.
197. INT. NOCHE. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA Plano entero donde se ve al Pollo en una fiesta.	**Pollo** Como no, yo te lo canto
198. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY MARCANO Plano medio de Eddy sentado en un mueble	**Eddy** Y eso suena, la unión, la comunión de todas esas vivencias son importantes.
199. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE ANDRÉS ELOY MEDINA Plano medio de Andrés entado en su sala	**Andrés** Ah, esos son una cuerda de coñoemadres toditos
200. INT. DÍA. ESTUDIO DE GRABACIÓN	**Andrés** ¡Corten, corten!
201. INT. NOCHE. COMEDOR DE EDDY MARCANO Plano general de Arcano terminando el	**Sonido** Sonido de ambiente

ensayo de Sin embargo joropo. La cámara hace un travelling hasta atrás y aparece una persona grabando el ensayo.	

XIII. TEMA MUSICAL	XIII. TEMA MUSICAL
202. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA Plano general de Pedro llegando al Centro de Arte la Estancia. Plano general de El Pollo llegando al Centro de Arte la Estancia. Plano general de David caminando. Plano general de Eddy. Plano general de Andrés Eloy y su hijo, ELOY DANIEL MEDINA. **203. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL CONSERVATORIO SIMÓN BOLÍVAR** Paneo en el que se ven El Pollo, Andrés y Adela ensayando **204. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Plano general en el que se ve a la gente llegando al concierto de Arcano **205. INT. DÍA. SALA DE ENSAYO DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Ensayo del grupo Arcano **206. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** La gente sigue llegando al concierto y se ve el cartel de Arcano **207. FOTO DE DAVID Y EDDY ABRAZADOS EN UN BAR** **208. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Un muchacho vende discos de Arcano **209. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY** Los miembros de Arcano discuten sobre el concierto **210. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA**	**Música** Track 10 del disco de Arcano

ESTANCIA Plano general de la tarima del concierto. **211. INT. NOCHE. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY. PARRANDA** Plano entero de Pedro y Eddy abrazados **212. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Plano general de Arcano subiendo a la tarima del concierto. **213. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY. ENSAYO** Plano de Andrés tocando oboe **214. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Andrés Eloy toca oboe en el concierto de Arcano **215. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY** Pedro toca guitarra un ensayo **216. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Pedro toca guitarra en el concierto de Arcano **217. INT. NOCHE. ENTRADA DEL APARTAMENTO DE EDDY** David entra con su contrabajo al apartamento y detrás de él está el Pollo con VICTORIA, hija de Eddy Marcano **218. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** David toca contrabajo en el concierto de Arcano **219. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY**	

MARCANO El Pollo se ríe en un ensayo. **220. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** El Pollo toca cuatro en el concierto de Arcano **221. INT. DÍA. CAMERINO DE LA SALA DE TEATRO DEL CENTRO CULTURAL TRASNOCHO** Eddy Marcano y Eddie Cordero ensayan en el camerino **222. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Eddy Marcano toca violín en el concierto de Arcano **223. INT. NOCHE. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY** El Pollo baila con Victoria y con Eloy Daniel **224. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Plano del concierto de Arcano en el que se ve a TOÑITO NARANJO tocando con ellos SOBRE ESTA IMAGEN COMIENZAN LOS CRÉDITOS HASTA EL FINAL **225. INT. NOCHE. SALA DEL APTO DE EDDY MARCANO. PARRANDA** CHEO HURTADO y el Pollo tocan cuatro a dúo **226. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Plano entero de Eddy Marcano tocando violín, y de LAYA tocando maracas **227. INT. DÍA. COMEDOR DE LA CASA DE EDDY** MARÍA TERESA CHACÍN habla con	

Andrés **228. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** María Teresa Chacín canta en el concierto de Arcano. **229. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS DEL TEATRO TERESA CARREÑO** Pedro toca guitarra y LILIA VERA canta. **230. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Lilia Vera canta en el concierto de Arcano **231. INT. NOCHE. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY. PARRANDA** AMARANTA, esposa de David, canta con algunos miembros de Arcano **232. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Amaranta canta en el concierto de Arcano. **233. INT. DÍA. SALA DE ENSAYOS** Adela toca clavecín y Andrés la acompaña **234. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Adela toca clavecín en el concierto de Arcano **235. INT. DÍA. SALA DEL APARTAMENTO DE EDDY** Paneo del ensayo **236. EXT. DÍA. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA** Plano general del escenario con aplausos. Aplausos fuertes **237. NEGRO** Sobre el negro aparece el texto: "'Que, así,	

el hombre mantenga lo que de niño prometió' Friedrich Holderlin"	

Edición

El documental se editó de forma no lineal para lo cual se contrató un editor que tuviera los equipos necesarios y que manejara los programas requeridos. Para editar más rápidamente visualizamos varias veces los materiales grabados con la finalidad de hacer un listado que incluyera los time codes seleccionados de cada cassette, en orden cronológico (en el orden en que fueron grabados). Cada toma seleccionada fue identificada con el número correspondiente a su lugar en el orden del guión.

Con el objetivo de que se transfiriese el material seleccionado sin mutilaciones, así como para tener un espacio que diera más libertad a la hora de hacer las transiciones entre toma y toma, se añadieron dos segundos antes y después de cada time code seleccionado.

Para visualizar el guión de una manera más práctica, realizamos un formato personal de dos columnas parecido al utilizado en la televisión.

A continuación presentamos el formato personal del guión seguido del listado realizado para la digitalización del material a editar, que incluye el número de cassette, el formato de video, el número de imagen seleccionada del cassette, el número de imagen dentro del guión general y el time code correspondiente.

(1) 1. VHS-1-05-0:31:00-0:31:35	OFF Track-5 "PASAJE"(introducción)
2. CORTINA: "Que, así, el hombre mantenga lo que de niño prometió"	Sigue Track-5 (desarrollo)
3. COLLAGE ARCANO	SIGUE TRACK-5

(2) Hi8-3-2- 0:04:13-0:04:35 Aplausos entrada (3) HI8-9-15- 0:40:20-0:40:30 PG Arcano (TTC con televen) (4) HI8-09-17- 0:41:35-0:41:40 Eddy PP (5) HI8-6-11- 1:24:00-1:24:01 Eddy PM (6) HI8-09-18- 0:41:48-0:41:53 Pollo PP (7) HI8-6-10- 1:15:31-1:15:32 Pollo PM (8) HI8-09-19- 0:42:03-042:08 David PP (9) HI8-10-33- 01:28:38-1:28:39 PM David (10) HI8-09-20- 0:42:28-0:42:33 Pedro PP (11) HI8-6-9- 1:14:46-1:14:47 Pedro PM (12) HI8-09-21- 0:43:04-0:43:07 Andrés PP (13) HI8-6-7- 1:05:39-1:05:40 Andrés PP (14) HI8-10-31- 1:24:46-1:24:48 PG Paraíso (15) HI8-06-16 1:33:20 – 1:33:46:00 Saludo final de hombros CON LOGO ARCANO	Sonido imagen de fondo - Sale por fade out Sonido imagen sube a 1er plano TRACK-5-SALE
4.1.1 Cortina Andrés Eloy Medina Insert de su nombre sobre negro. Disolvencia a una imagen de Andrés tocando un solo en el concierto de Arcano en el Paraíso, (16) HI8-10-38 1:32:55 – 1:33:05.	TRACK-4 (AGOSTO)
	4.1.2 Arcanos hablan de Andrés (personal). (17) SIGUE TRACK-4 DE FONDO MDV-3-PE 0:29:01:00 - 0:29:18:00 Yo lo he llamado prendido a las tres de la mañana: "qué pasó pana", "no pana, tú si tocas oboe chévere. Pana". "Coño, me estás llamando para eso" porque es una cosa increíble." (18) MDV-5-PO 0:26:34:00-0:26:41:00 Andrés Eloy fue mi maestro de oboe SALE TRACK –4
4.1.3 Prueba caña	4.1.3 Prueba caña

(19) HI8-10-18 1:02:26 – 1:02:37:00 (apoyo entrevista)	HI8-10-18 1:02:26 – 1:02:37:00 (apoyo entrevista)
(4.1.4.1) Foto París (4.1.4.2a) MDV-3- ensayo OSSB O:55:58:00 – 0:56:10 Ó (4.1.4.2b) 0:56:13:00 – 0:56:20:00 (4.1.4.3) VHS Strauss: tocando de solista: 0:03:31 – 0:03:44 (4.1.4.4) MDV-¿? 0:03:07- 0:03:11:OBOE DE AMOR	4.1.4 Andrés se presenta y habla de su educación (20) MDV-1-AN 0:00:11:00 – 0:00:33:00 Mi familia es del Zulia. Comenzamos los estudios musicales en Maracay. Comenzamos a estudiar primero piano, y luego, cuando llegó la orquesta juvenil a Maracay, mi hermano escogió el violín y luego, yo, el oboe (21) MDV-1-AN 0:02:25:00 –0:02:38:00 Mi papá decidió que nos, que nos mudáramos todos en Caracas. Entonces yo hice una audición en la orquesta, y quedé en la Sinfónica Simón Bolívar desde ese mismo año, desde octubre del año ochenta y uno. (22) MDV-1-AN 0:03:57:00 – 0:04:06:00 Yo estudié en el Iudem, Instituto Universitario de Estudios Musicales, hice la mención ejecución en oboe. (23) MDV-1-AN 0:04:10:00 – 0:04:17:00 Estoy terminando el postgrado en la Universidad Simón Bolívar, también en oboe.
4.1.5 Prueba caña (24) HI8-02-00 0:01:53 –0:02:13 (primer ensayo grabado)	4.1.5 Prueba caña HI8-02-00 0:01:53 –0:02:13 (primer ensayo grabado)
(4.1.6.1) HI8-10-16 1:01:33 – 1:01:41 Andrés abre estuche (4.1.6.2) Hi8-10-22.1 1:08:26-1:08:32 (DESPUÉS DE 1:04:17) HACE LA	4.1.6 Andrés habla sobre la música venezolana en su vida (25) MDV-1-AN 0:08:30:00 – 0:08:34:00 Yo comencé a hacer música venezolana en una estudiantina (26) MDV-1-AN 0:08:47:00-0:08:57:00 Cuando ya tocaba oboe, yo tocaba esas melodías en el instrumento, y algunos compañeros míos me, me las acompañaban, y eso, y descubrimos que

CAÑA (4.1.6.3) HI8-10-17 1:01:56 – 1:02:11 Andrés arma oboe (4.1.6.4) HI8-10-19 1:02:52 – 1:03:12 Andrés coloca la caña y toca (4.1.6.5) ONKORA (Buscar portada de disco)	sonaba bien con el, con el oboe (27) MDV-1-AN 0:08:59:00-0:09:16:00 Después sí hice un trabajo importante, con Paul Dessenne, de música venezolana, tocábamos música para quinteto. (28) MDV-1-AN 0:11:27:00 – 0:11:52:00 Lo de Onkora fue suerte porque me llamaron a mí para hacer música venezolana. (29) MDV-1-AN 0:12:55:00 – 0:13:03:00 Después salió el cuatrista de Onkora y se quedó con el nombre de Onkora, y luego nosotros fundamos Arcano.
(30) 4.1.7 Prueba caña: MDV-¿?-12 (Ensayo de cuerdas) 0:08:06:00 – 0:08:17:00	4.1.7 Prueba caña: MDV-¿?-12 (Ensayo de cuerdas) 0:08:06:00 – 0:08:17:00
4.2 PEDRO 4.2.1 Cortina Pedro Colombet Insert de su nombre sobre negro. Disolvencia a una imagen de Pedro tocando un solo en el concierto de Arcano en el Paraíso, (31a) HI8-10-35 1:29:51 – 1:30:00 Ó (31b) HI8-10-36: 1:30:34 – 1:30:42).	TRACK 8
	4.2.2 Arcanos hablan de Pedro (personal). SIGUE TRACK 8 DE FONDO (32a) MDV-1-AN 0:23:23:00 – 0:23:30:00 Lo que más me sorprende de Pedro como músico es su, su facilidad para componer. (32b) MDV-6-E 0:36:55:00 – 0:37:03:00 Conocí a Pedro, y fue una identificación así mágica (32c) MDV-5-PO 0:38:16:00-0:38:20:00 Pedro siempre en los conciertos siempre habla SALE TRACK 8
4.2.3 Posa pie	4.2.3 Posa pie

(33) HI8-02-02: 00:04:11 –0:04:24 (primer ensayo grabado)	HI8-02-02: 00:04:11 –0:04:24 (primer ensayo grabado)
(4.2.4.1) Portada de El Cuarteto (4.2.4.2) Fotos de carajito (4.2.4.3) Foto con balón de fútbol (4.2.4.4) MDV-3-PE 0:54:33:00 – 0:54:40:00 ZOOM IN PEDRO TOCA (4.2.4.5) MDV-3-PE 0:56:22:00 – 0:56:32:00 mano derecha Pedro toca (4.2.4.6) MDV-3-PE 0:56:42:00 – 0:56:45:00 Mano izquierda Pedro toca (4.2.4.7) FOTO GRADUACIÓN UCAB (4.2.4.8) HI8-12-04 0:22:38 – 0:22:46	4.2.4 Pedro se presenta y habla de su educación (34) MDV-3-PE 0:06:02:00-0:06:12:00 Soy de Caracas y comencé a estudiar música a los ocho años de edad (35) MDV-3-PE 0:06:39:00 - 0:06:48:00 Tuve una tradición familiar muy importante, yo soy sobrino de los Naranjo que de repente son conocidos en el mundo de los músicos (36) MDV-3-PE 0:06:56:00-0:06:59:00 Yo toco cuatro desde que tengo memoria (37) MDV-3-PE 0:07:04:00 - 0.07:06:00 por ahí luego agarro el violín. (38) MDV-3-PE 0:07:14:00-0:07:17:00 Asumo que no me apasionó el instrumento (39) MDV-3-PE 0:07:28:00-0:07:36:00 Y coincidió también con una pasión emergente en ese momento en mi vida alrededor de los 11 o 12 años que fue el fútbol (40) MDV-3-PE 0:08:16:00-0:08:24:00 Y pasé muchos años jugando fútbol como hasta los 14 años que vi una guitarra por allí mal puesta así como estas, estos instrumentos por aquí. (41) MDV-3-PE 0:08:43:00 – 0:08:48:00 Empecé en la adolescencia a guataquiar, a ser autodidacta con el instrumento (42) MDV-3-PE 0:09:11:00 - 0:09:47:00 Hablé con mi tío Toñito Naranjo y el maestro José Antonio y le dije que yo quería retomar la música. Me dijo que ya era un poco tarde, que caramba, yo insistí, insistí (43) MDV-3-PE 0:09:50:00-0:09:56:00 Me puso a estudiar nada más y nada menos que no el maestrísimo Leopoldo Igarza (44) MDV-3-PE 0:13:15:00-0:13:30:00 He podido combinar lo que estudié en la universidad, que tanto Toñito me insistió en que terminara, y lo pude combinar con

CLASE (4.2.4.9) HI8-12-06 0:24:08 – 0:24:18 BARRIGA	lo que aprendí de la música y actualmente ejerzo la docencia musical en una escuela bolivariana
42.5 Posa pie (45) HI8-09-02: 0:01:17 – 0:01:32 (ensayo de cuerdas 1 TTC)	42.5 Posa pie HI8-09-02: 0:01:17 – 0:01:32 (ensayo de cuerdas 1 TTC)
(4.2.6.1) MDV-3-PE O:57:17:00 – 0:57:25:00 mano cara pedro toca (4.2.6.2) MDV-¿?-1- 0:00:08:00 – 0:00:21:00 Ensayo en el TTC	4.2.6 Pedro habla sobre la música venezolana en su vida (46) MDV-3-PE 0:11:01:00-0:11:08:00 Esa era la única razón por la que yo estaba estudiando música, yo quería hacer música venezolana, pero bien, bien hecha (47) MDV-3-PE 0:15:30:00 – 0:15:37:00 Yo asumo la música venezolana, y siempre la asumí desde muy joven como un proyecto social (48) MDV-3-PE 0:15:58:00 - 0:16:15:00 Hacer música venezolana en alto nivel, o procurar hacerla en alto nivel es decirle a la gente que ser venezolano está bien, no es vergonzoso, todo lo contrario es chévere.
4.2.7 Posa pie (49) MDV-3-P 0:53:34:00- 0:53:42:00	4.2.7 Posa pie (49) MDV-3-P 0:53:34:00- 0:53:42:00
4.3.1 Cortina David Carpio: insert de su nombre sobre negro. Disolvencia a una imagen de David tocando un solo en el concierto de Arcano en el Paraíso, (50) HI8-10-33 1:28:34 – 1:28:38).	4.3 DAVID TRACK 3
	SIGUE TRACK 3 DE FONDO 4.3.2 Arcanos hablan de David (personal). (51) MDV-1-AN 0:24:36:00 – 0:24:41:00 Es el genio del grupo, David Carpio, no ho, tiene un oído espectacular (52) MDV-1-AN 0:24:47:00-0:24:53:00 Es

	un compositor brillante también y excelente contrabajista. Yo a David lo admiro muchísimo. (53) MDV-3-PE 0:26:47:00-0:27:05:00 David siempre llega tarde. De hecho nosotros llegamos a una nomenclatura, nosotros ya no medimos en minutos, sino que ya tenemos al Carpio como una medida del tiempo. SALE TRACK 3
	4.3.3 Inspirado (54) HI8-03-04 0:18:14 – 0:18:19 (primer concierto arcano)
(4.3.4.1) FOTO CARAJITO DAVID (4.3.4.2) MDV-4- 0:52:46:00-0:52:52:00 PRACTICA CONTRABAJO EN CASA (4.3.4.3) MDV-4- 0:54:26:00-0:54:34:00 DAVID TOCA FRENTE AL ESPEJO (4.3.4.4) HI8-10-42: 1:59:34-1:59:54 DAVID EN CLASE EN EL IUDEM 4.3.4.5) FOTO CON COTRABAJO	4.3.4 David se presenta y habla de su educación (55) MDV-4-D 0:03:27:00-0:03:32:00 Nací aquí en Caracas" (56) MDV-4-D 0:07:18:00-0:07:27:00 Yo comienzo a estudiar música después de eso justamente a los 10 años. (57) MDV-4-D 0:09:07:00-0:09:11:00 Yo hice Digamos un primer contacto con el contrabajo académico con un profesor que se llama Félix Tovar (58) MDV-4-D 0:09:28:00-0:09:50:00 Después alguien le comentó a mis padres que estaba el Conservatorio Superior de Música Simón Bolívar y que ahí había la oportunidad de entrar a una orquesta y que la formación musical era muy buena y entonces me preinscriben y yo hago la audición para entrar a estudiar contrabajo, en ese momento yo tenía ya 15 años (59) MDV-4-D 0:10:48:00-0:10:56:00 Entonces paso a la Orquesta Juvenil de Caracas (60) MDV-4-D 0:11:24:00-0:11:48:00 El maestro José Antonio Abreu está presente en el concierto inaugural de la Juvenil de Caracas, a él le gustó mucho mi trabajo entonces el concierto fue un viernes y el lunes ya estaba tocando en la Bolívar.

(4.3.4.6) MDV-1-O:57:04:00-0:57:11:00 ENSAYO OSSB (PASA PÁGINA) (4.3.4.7) HI8-12-13- 0:38:41-0:39:07 ZOOM IN CON ARPA OSSB	(61) MDV-4-D 0:12:17:00-0:12:24:00 Ahora estoy en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, estoy haciendo ejecución instrumental (62) MDV-4-D 0:22:20.00-0:22:44:00 Todavía no tengo la fuerza de decir que soy un compositor, me gusta componer, me gusta expresarme, lo poco que yo, la única cosa que yo pudiera hacer el resto de mi vida es ser músico, es la única cosa en la que yo me siento bien
4.3.5 Inspirado (63) HI8-05-06 1:47:51 – 1:47:57 (parranda)	4.3.5 Inspirado (63) HI8-05-06 1:47:51 – 1:47:57 (parranda)
(4.3.6.1) FOTO FAMILIA (PEDIR) O HI8-12-12-0:32:40-0:32:53 DAVID OSSB (4.3.6.2) MDV-9- 0:00:38:00-0:00:51:00 ENTRA DAVID CON CONTRABAJO (4.3.6.3) MDV-4- O:47:52:00-0:47:58:00 MANOS (4.3.6.4) MDV-4-0:47:09:00-0:47:18:00 PPP	4.3.6 David habla sobre la música venezolana en su vida (64) MDV-4-D 0:03:46:00-0:04:20:00 "Mi familia son músicos populares y mi padre toca el arpa criolla y lo que es el cuatro y tal y cual, qué sé yo. Crecí bajo toda esa influencia y todo ese mundo musical que por otra parte hizo que mi identidad digamos como venezolana se afianzara mucho porque esas fue una de las cosas que más se me inculcó (65) MDV-4-D 0:14:36:00-0:14:44:00 Estuve con un grupo que se llamaba Sólo Tres que conformábamos Eddy Marcano, Orlando Cardozo (66) MDV-4-D 0:14:54:00-0:14:58:00 Era violín, cuatro y contrabajo (67) MDV-4-D 0:15:34:00-0:15.39:00 Luego de ello yo entro a Onkora (68) MDV-4-D 0:15:46:00 – 15:49:00 Luego formamos el grupo Arcano

	4.3.7 Inspirado (69) HI8-06-05 0:57:57 –0:58:05 (Guatemala).
4.4.1 *Cortina Pollo* Insert de su nombre sobre negro. Disolvencia a una imagen de Pollo tocando un solo en el concierto de Arcano en el Paraíso, (70) HI8-10-34 1:28:45 – 1:28:52.	TRACK 13 MIN 3:24 (SOLO DE CUATRO)
	4.4.2 Arcanos hablan de Pollo (personal). SIGUE TRACK 13 DE FONDO (71) MDV-6-E 0:40:21:00 – 0:40:25:00 El Pollo es mi compadre imagínate, yo soy padrino de dos chamos del Pollo (72) MDV-6-E 0:43:06:00 – 0:43:18:00 Es un desorden siempre, echando broma, es imposible a veces reordenar el orden en el ensayo porque es que este, echa mucha varilla a veces. (73) MDV-6-E 0.42:16:00 – 0:42:33:00 Una capacidad aparte de musical, un capacidad humana también (74) MDV-1-AN 0:30:11:00-0:30:31:00 Tiene muy buen ánimo también, eso le da mucho, nos da nota cuando el Pollo está echando vaina. Es bueno tener alguien así cerca". (75) MDV-3-PE 0:27:31:00-0:27:39:00 "es un misterio, ¿cómo hace para llegar siempre con un chiste nuevo a un ensayo? Y por lo general bueno. (76) MDV-1-AN 0:25:11:00 – 0:25:16:00 "Bueno el Pollo, el Pollo es un jodedor". SALE TRACK 13
4.4.3 Final (77) HI8-01-02 0:31:45 – 0:31:52 (matrimonio de Eddy)	4.4.3 Final HI8-01-02 0:31:45 – 0:31:52 (matrimonio de Eddy)
	4.4.4 Pollo se presenta y habla de su

(4.4.4.1) HI8-1-4-0:42:42-042:54 POLLO PAYASEANDO (4.4.4.2) FOTO POLLO GRADUACIÓN KINDER (4.4.4.3) FOTO POLLO CON TOALLA (4.4.4.4) FOTO 6TO GRADO (4.4.4.5) MDV-5-0:40:43:00-0:41:06:00 CONTRAPICADO PP ENTREVISTA (4.4.4.6) HI8-10-24-0:1:13:18-1:13:29 POLLO CANTA EN ESTUDIO	educación (78) MDV-5-PO 0:00:15:00–0:00:21:00 Bueno, el primer este, profesor que tuve de cuatro fue mi papá (0:00:20:00) como a los diez años. (79) MDV-5-PO 0:01:06:00–0:01:15:00 Y a los once años es que empiezo a, a estudiar música en la Orquesta Juvenil del Estado Miranda. (80) MDV-5-PO 0:01:29:00–0:01:39:00 Me dieron a elegir entre dos instrumentos que era el clarinete o el oboe. El clarinete no había, clarinete no había, entonces, yo digo bueno, agarra el oboe porque yo quería clarinete. (81) MDV-5-PO 0:02:57:00–0:03:10:00 Creo que a los catorce años, después de dos años de ser oboísta, empiezo a tocar en la Orquesta, en la Orquesta Sinfónica del Estado Miranda. (82) MDV-5-PO 0:04:06:00–0:04:17:00 Ya al finalizar esa semi-carrera pues de oboísta tuve tocando en la Gran Mariscal de Ayacucho como primero y segundo oboe, toqué varias veces con la Filarmónica Nacional. (83) MDV-5-PO 0:04:36:00–0:04:44:00 Ahora no me desempeño como oboísta sino como cuatrista, como cantante, como productor musical, como arreglista, y como compositor.
4.4.5 Final (84) HI8-04-07 0:23:50 – 0:24:00 (parranda)	4.4.5 Final (84) HI8-04-07 0:23:50 – 0:24:00 (parranda)
	4.4.6 Pollo habla sobre la música venezolana en su vida (85) MDV-5-PO 0:02:00:00–0:02:06:00 En el colegio y en el liceo tocaba era cuatro y mandolina. (86) MDV-5-PO 0:06:50:00–0:07:06:00 Tocando por primera vez en una

(4.4.6.1) FOTO POLLO CON CUATRO VESTIDO DE AZUL (4.4.6.2) FOTO CANTANDO EN RESTAURANT (4.4.6.3) HI8-10-26-1:17:56-1:18:16 POLLO TOCA EN ESTUDIO (4.4.6.4) HI8-10-30-1:22:36-1:22:56 POLLO CONSOLA SOLO	agrupación estable que se llamaba Pabellón sin Baranda (87) MDV-5-PO 0:07:37:00–0:07:49:00 "El grupo se llamó Pabellón sin Baranda porque éramos tres: la caraota, el arroz, y la carne mechada. Entonces era sin baranda porque no tenía plátano. La caraota era yo. (88) MDV-5-PO 0:14:49:00-0:15:10:00 Desde el año 94 yo empiezo a grabar gaitas y desde ese año hasta ahorita, grabo cuatro, mandolina, guitarra, bajo, coro, soy solista, o sea cantante, y hago los arreglos y empiezo como productor musical (89) MDV-5-PO 0:09:46:00–0:10:02:00 En estos momentos, estoy con Saúl Vera, Claudia Calderón, Paul Dessenne (90) MDV-5-PO 0:16:27:00-0:16:39:00 Conjuntamente con todo lo que te he dicho trabajo grabando cuñas, grabando musicales de televisión, de varios canales de televisión. (91) MDV-5-PO 0:19:05:00-0:19:24:00 Yo tengo una agrupación que se llama Arcano que es parte de mi vida parte de mi proyecto como, cuatrístico en Venezuela
4.4.7 Final (92) Hi8-10-37 POLLO FINAL PARAÌSO	4.4.7 Final (92) Hi8-10-37 POLLO FINAL PARAÌSO
4.5 EDDY MARCANO 4.5.1 Cortina Eddy Marcano Insert de su nombre sobre negro. Disolvencia a una imagen de Eddy Marcano tocando pajarillo en el concierto de Arcano en el Paraíso, (93) HI8-10-40 1:43:58 – 1:46:30.	TRACK 13
	4.5.2 Arcanos hablan de Eddy (personal). TRACK 13 DE FONDO (94) MDV-4-D 0:31:10:00-0:31:14:00

	Eddy es una personalidad definitivamente en la música venezolana (95) MDV-4-D 0:31:24:00 – 0:31:27:00 y ha aportado una cantidad de cosas en el violín. (96) MDV-3-PE 0:27:41:00 – 0:27:52:00 Otro misterio de Arcano que se repite mucho en los ensayos, es cómo hace Eddy para lograr a ser tan detallista (97) MDV-3-PE 0:28:55:00 - 0:28:04:00 Y tan especial con todos, de manera que cada uno de nosotros siente ante Eddy que es el más especial. (98) MDV-1-AN 0:26:56:00 - 0:27:16:00 Además que toca con el violín con un sabor venezolano bien bueno
4.5.3 Pajarillo (99) HI8-03-06 1:05:17 – 1:05:52 (primer concierto)	4.5.3 Pajarillo (99) HI8-03-06 1:05:17 – 1:05:52 (primer concierto)
(4.5.4.1) FOTO EDDY CON CUATRO (4.5.4.2) FOTO EDDY GUITARRA (4.5.4.3) FOTO EDDY CON VIOLÍN NIÑO	4.5.4 Eddy se presenta y habla de su educación (100) MDV-6-E 0:00:28:00-0:00:39:00 Yo nací en Cabimas, estado Zulia y hasta los 8 años más o menos estuve en el Zulia y luego con la familia nos trasladamos a Margarita (101) MDV-6-E 0:0046:00-0:00:54:00 Donde nos encontramos con la música, a través de mi padre nos inculcó el aprendizaje del cuatro, del canto (102) MDV-6-E 0:01:50:00-0:01:58:00 No había evento que no estuviera yo cantando el día de la madre, o el día del árbol, o cualquier acontecimiento en el colegio (103) MDV-6-E 0:02:32:00-0:02:39:00 Después apareció el sistema de orquestas infantiles y juveniles (104) MDV-6-E 0:02:46:00-0:02:57:00 Y agarré fue el violín y me enamoré del violín y hasta el día (105) MDV-6-E 0:04:54:00-0:05:10:00 Ingresé a la Juvenil de Caracas, a la

(4.5.4.4) HI8-12-16-0:45:51-0:46:06 ZOOM OUT PP-ORQUESTA (4.5.4.5) HI8-1-5-1:34:39-1:35:04 EDDY DIRIGE EN LA JFR	Orquesta Jóvenes Arcos de Venezuela y empezó ya todo el torbellino de actividades y enamoramiento aun más de todo el ambiente que se vive aquí en Caracas, luego en el año ochenta y ocho ingresé a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar por concurso (106) MDV-6-E 0:08:14:00-0:08:19:00 Luego aparece una etapa muy importante en mi vida que es la dirección orquestal. (107) MDV-6-E 0:16:50:00-0:16:56:00 Yo trabajo para los proyectos de UNESCO y OEA en lo que es la formación de orquestas juveniles" (108) MDV-6-E 0:18:54:00-0:18:57:00 En la actualidad soy el director asistente de la Juvenil de Caracas, y este, bueno, cumpliendo un papel muy importante en el desarrollo de jóvenes y niños. (109) MDV-6-E 0:19:33:00-0:19:37 Soy el presidente de la Fundación de la Orquesta Sinfónica de Nueva Esparta
4.5.5 Pajarillo (110) HI8-05-01 0:10:41 – 0:11:10 (Margarita)	4.5.5 Pajarillo (110) HI8-05-01 0:10:41 – 0:11:10 (Margarita)
(4.5.6.1) HI8-5-4-1:07:12-1:07:18 EDDY TOCA CUATRO EN PARRANDA (4.5.6.2) MDV-¿-0:06:20:00-0:06:33:00 DETALLE VIOLÍN	4.5.6 Eddy habla sobre la música venezolana en su vida (111) MDV-6-E 0:06:15:00-0:06:18:00 La práctica de la música venezolana, eso siempre estuvo allí, a pesar de que apareció todo lo académico y todo lo formal (112) MDV-6-E 0:06:29:00-0:06:37:00 Estando acá conformé una agrupación que se llamó Solo 3 (113) MDV-6-E 0:06:45:00-0:06:51:00 Y luego conformé la agrupación Onkora por invitación de Andrés Eloy Medina
4.5.7 Pajarillo (114) HI8-06-11 1:24:00 – 1:24:05 (Guatemala)	4.5.7 Pajarillo HI8-06-11 1:24:00 – 1:24:05 (Guatemala)

Las imágenes son de Caracas, no de Arcano (115) Pies caminando (mucha gente) (116) MDV-¿?- 0:28:05:00-0:28:15:00 (Pque.Central) (117) Caras en multitud (118) MDV-¿?- 0:01:26:00-0:01:40:00 Paneo Ccs. Cielo (119) Ruedas de carros pasando rápido (120) MDV-¿?- 0:02:02:00-0:02:21:00 Antenas (121) MDV-¿?- 0:30:50:00:0:31:03:00 Autopista (122) MDV-¿?- 0:31:45:00-0:31:55:00 Cielo	5. OFF: enajenación versus identidad RUIDO DE LA CIUDAD QUE SE MEZCLA CON EL FINAL DEL PAJARILLO. (LA IMAGEN DE AUTOPISTA TIENE UN SONIDO INTERESANTE) Narrador (en off) Andamos por la vida muchas veces sin detenernos a pensar cuál es nuestro verdadero sentido. El trabajo constante al que nos sometemos para ganarnos la vida a veces hace que nos olvidemos de nosotros mismos. Nos convertimos en un misterio, un arcano que dejamos abandonado en nuestro propio ser. Se pierden las metas, los sueños y las ilusiones se ahogan. La enajenación camina por las calles cuando hace falta algo de arraigo, de amor por lo nuestro, hace falta encontrarnos con nosotros mismos, y muchas veces nos encontramos con nuestro reflejo en la mirada de otro
6. Collage Musical: cómo se conocieron Imágenes de ensayo. Imágenes de entrevistas hablando de cómo se conocieron. 6.1 Imágenes que le da la gana a Nico poner (123) HI8-01-04 Pollo payaseando en el ensayo (124) HI8-06-03 0:15:06 – 0:15:12 Andrés riéndose (125) HI8-06-17 1:42:15 – 1:42:32 Pedro imitando (126) HI8-06-18 1:45:01 – 1:45:17 Pollo y David	Track 12 del CD de Arcano.

(127) HI8-12-01 0:10:38 – 0:10:55 Eddy con álbum	
	6.2 Entrevistas de cómo se conocieron BAJA TRACK 12 Y QUEDA DE FONDO (128) MDV-6-E 0:38:02:00 – 0:38:05:00 Por lo menos hace veinte años conozco a Andrés (129) MDV-1-AN 0:21:23:00 – 0:21:29:00 Sí empezamos a tener contacto fue a través de la música venezolana porque se hicieron, bueno, siempre se hacen reuniones. (130) MDV-5-PO 0:28:02:00 - 0:28:05:00 Uno siempre se conoce en fiestas, los músicos siempre se conocen en fiestas (131) MDV-6-E 0:40:41:00 – 0:40:47:00 Y a través de una reunión también que había musical, conozco al Pollo, tocando con Pabellón Sin Baranda. (132) MDV-5-PO 0:26:44:00-0:26:51:00 A Eddy Marcano, realmente no me acuerdo cómo conocí a Eddy (133) MDV-3-PE 0:23:09:00-0:23:23:00 Al primero que conozco es a Eddy, y no lo conozco por su entrada a Arcano, lo conozco por parrandas, me lo encontré en muchas parrandas, recuerdo que tenía un afro y un bigote que parecía un indú. (134) MDV-1-AN 0:23:06:00 – 0:23:12:00 Pedro lo conocí al no más entrar en Onkora, me acuerdo que estaba casado en ese entonces, vivía en Los Palos Grandes, los ensayos eran allá (135) MDV-3-PE 0:24:33:00-0:24:44:00 Llamamos a Andrés Medina, mucho gusto, un tipo muy tímido Andrés, sacó su tubo y cuando tocó nos quedamos "perro", este es el tipo (136) MDV-5-PO 0:01:43:00–0:01:50:00 Precisamente, uno de los compañeros míos en Arcano fue profesor mío, fue maestro mío Andrés Eloy, cuando tenía pelo. (137) MDV-3-PE 0:26:06:00 - 0:26:23:00

	Yo conocí al Pollo el día de mi matrimonio, lo llamamos mira tú quieres participar en un grupo, sí vente y al día siguiente yo me casaba y él llegó directo a mi matrimonio y mucho gusto y arrancó a tocar, así de una, así conocí a los panitas (138) MDV-5-PO 0:27:16:00- 0:27:22:00) Yo conocí a Eddy, de hecho es compadre mío, hasta ahorita, hasta que no se ponga bravo conmigo (139) MDV-6-E 0:36:18:00 – 0:36:30:00 Yo era jurado y vi un chamo, qué sé yo, no sé once años, doce años tendría David Carpio, y de repente vi un, un genio tocando, y fue una cosa así (140) MDV-4-D 0:35:41:00-0:35:58:00 Arcano, todos somos grandes amigos, todos somos grandes, una relación bastante, eso inicialmente es un componente muy importante para que cualquier agrupación de cámara en el mundo aquí y en la conchinchina, perdure y funcione
6.3 Imágenes de Arcano (141) HI8-12-11 0:31:03 –0:31:11 Eddy y David se saludan en ensayo (142) HI8-04-06 0:21:58 – 0:22:59 Pedro canta y muestra al Pollo (143) HI8-04-04 0:12:27: - 0:12:41 Andrés inspirado	SIGUE Track 12 SALE TRACK 12
7. ARCANO (144) PORTADA DEL DISCO ANIMADA 7.1 Nivel musical (con Adela) 7.1.1 Introducción	7. ARCANO TRACK-11 7.1 Nivel musical (con Adela) 7.1.1 Introducción (145) MDV-6-E 0:43:34:00 – 0:43:38:00 O sea, la iniciativa fue de todos. (146) MDV-3-PE 0:12:45:00-0:12:58:00 Luego ya en el 99, decidimos armar el

	grupo Arcano
INSERT: La música (147) HI8-9-15- 0:40:20-0:40:30 PG Arcano (TTC con televen) (7.1.2.1) Fotos de disco (7.1.2.2) Fotos de disco	SALE TRACK 11 (FADE OUT) 7.1.2 Arcano habla sobre Arcano (148) MDV-6-E 0:29:56:00 – 0:30:02:00 Es una manera de tocar que nace de la unión de los cinco. (149) MDV-3-PE 0:37:27:00-0:37:42:00 Arcano está en esa búsqueda, en la búsqueda del discurso, de la profundidad, del, a pesar de que tenemos piezas que son técnicamente complicadas, pero la técnica es un puente hacia el arte, no un fin en sí mismo (150) MDV-5-PO 0:10:51:00–0:11:09:00 Es una agrupación de cinco personas donde en algún momento podemos dar lo que sentimos los cinco, y en otro momento puede expresar cada uno de los instrumentos todo lo que uno puede hacer en su instrumento y su estilo. (151) MDV-1-AN 0:15:51:00 – 0:15:57: Es otro lenguaje, es otra, otra manera de hacer música. (152) MDV-1-AN 0:16:13:00 - 0:16:18:00 Son otros los matices, son otros los colores que se buscan, es otra cosa. (153) MDV-5-PO 0:20:07:00 - 0:20:27:00 Arcano, por tener poco tiempo, es resultado de lo que uno va acumulando de ver por lo ejemplo al grupo Raíces, de ver por lo menos al grupo El Cuarteto, de ver a Gurrufío, de ver a muchas agrupaciones que a nosotros como músicos nos han servido (154) MDV-4-D 0:34:38:00-0:34:49:00 No estamos buscando la vanguardia, sino buscar dentro de lo que somos y a través de ese proceso nosotros hacer un planteamiento (155) MDV-5-PO 0:29:30:00-0:29:37:00 Bueno los arreglos, los arreglos de Arcano

(7.1.2.3) Fotos de disco	son colectivos (156) MDV-6-E 0:34:11:00 – 0:34:20:00 Se diferencia un poco de las demás agrupaciones quizás en el concepto que manejamos de ser compositores de nuestras propias piezas (157) MDV-4-D 0:37:22:00-0:37:48:00 Hay mucha exigencia, mucho trabajo pero estás tranquilo porque todos somos muy buenos amigos (158) MDV-5-PO 0:34:21:00-0:34:39:00 Siempre hay, ¿cómo se llama? la echadera de bromas, siempre hay una sonrisa, siempre hay un chiste, una, por decir, una burla, siempre hay algo que mantiene vivo el ensayo.
(7.1.2.4) Fotos disco	(159) MDV-6-E 0:26:58:00– 27:17:00 Luego viene la parte evidentemente que sí es la parte que mueve, que son los conciertos que hay que conseguir, los contactos, la parte ya tú sabes técnica, y que hay que llamar a la gente, que hay que hacer lo otro, y bueno Adela que es nuestra gerente ha hecho un trabajo extraordinario en ese sentido.
(7.1.2.5) Foto de Adela	(160) MDV-1-AN 0:34:44:00-0:34:49:00 Y yo creo que nos ha ayudado muchísimo y eso a cohesionado también muchísimo al grupo. (161) MDV-5-PO 0:36:19:00 - 0:36:24:00 Adela es parte de todo lo que he dicho de Arcano (162) MDV-1-AD 0:37:39:00-0:37:44:00 Yo soy Adela Barreto, gerente de Arcano (163) MDV-1-AD 0:39:21:00-0:39:35:00 Es como hacer posible que ese trabajo maravilloso que ellos cinco hacen, que ellos cinco han creado y que han producido, pueda ser disfrutado por la mayor parte de personas posible
(7.1.2.6) Otra foto de Adela	(164) MDV-1-AD 0:40:26:00-0:40:34:00 Algunos años antes de empezar a trabajar como productora de grupo realmente, tuve la oportunidad de tocar con ellos como

	clavecinista (165) MDV-6-E 0:13:09:00-0:13:30:00 Con la agrupación Arcano hemos tenido encuentros muy importantes con artistas como el maestro José Antonio Naranjo del Cuarteto, con Lilia Vera. La cantante Lilia Vera, María Teresa Chacín en lo que es el área del canto. Con Amaranta, que es la esposa de David Carpio
7.1.2 Arcano habla sobre sus músicos INSERT: <u>El intercambio</u> (166) FOTO DISCO DONDE SALEN LOS CINCO SONRIENDO A COLOR (7.1.2.1) HI8-9-13- 0:36:21-0:36:30 PP Andrés con violines. (7.1.2.2) MDV-¿?-23- (Ensayo Cuerdas) 0:23:06:00-0:23:18:00 Andrés PP con mano de David dirigiendo. (7.1.2.3) MDV-¿?-10 (Ensayo Cuerdas) 0:06:35:00-0:06:47:00 Pollo PM **(7.1.2.4) MDV-¿?-14 (Ensayo Cuerdas) 0:08:58:00-0:09:10:00 PP del pollo** (7.1.2.5) HI8-9-10- 0:33:55-0:33:59 Pollo PPP	7.1.3 Arcano habla sobre sus músicos TRACK 11 SALE POR FADE OUT (167) MDV-1-AN 0:14:18:00 – 0:14:25:00 Yo me he visto en la necesidad de desarrollar, en Arcano, habilidades que yo no tenía antes, por ejemplo, tocar un repertorio de memoria. (168) MDV-5-PO 0:58:39:00-0:59:01:00 Mi fuerte en el cuatro es utilizar esos recursos y mezclar los ritmos venezolanos para que salga un tema diferente a otra cosa yo mezclo y son cosas que no son pensadas, son al momento (hace acorde) (169) MDV-5-PO 0:11:22:00–0:11:34:00 Es donde tengo a lo mejor más participación musical, siendo compositor, siendo cuatrista, siendo dueño de la madrina no, porque la madrina es Adela entonces está casada con Andrés Eloy. (170) MDV-1-AN 0:25:32:00 – 0:25:48:00 Eso es muy importante en un cuatrista, que tenga una rítmica exacta y precisa. (171) MDV-4-D 0:33:21:00-0:34:27:00 Si yo vengo de mi papá que toca música venezolana y yo adoro eso, es una cosa que corre por mis venas; Pedro es sobrino de los Naranjo, de la gente de El Cuarteto, Eddy tiene una formación importante en lo que es la música oriental, la música de

(7.1.2.6) MDV-¿?-09 (Ensayo Cuerdas) 0:06:14:00-0:06:22:00 David Dirige (7.1.2.7) MDV-¿?-17 (Ensayo Cuerdas) 0:10:44:00-0:11:00 David zoom in dirigiendo con contrabajo. (7.1.2.8) MDV-¿?-06 (Ensayo Cuerdas) 0:04:23:00-0:04:32:00 Pedro PP (7.1.2.9) MDV-¿?-18 (Ensayo Cuerdas) 0:11:41:00-0:11:59:00 Pedro inspirado (7.1.2.10) MDV-¿?-11 (Ensayo Cuerdas) 0:07:08:00-0:07:22:00 Eddy PP (7.1.2.11) MDV-¿?-13 (Ensayo Cuerdas)0:08:46:00-0:08:52:00 Eddy PP (contraplano)	Margarita; Andrés con la música del Zulia, de repente, con toda su formación académica; El Pollo es cantante también. Hay un conglomerado de situaciones que se unen y eso es un proceso, cuando nosotros vamos a hacer algo vamos directamente a la fuente, eso es una relación dialéctica (172) MDV-3-PE 0:20:05:00-0:20:17:00 Estás ahí, se te ocurre algo y el mismo grupo re-nutre y recrea sobre lo que tú haz hecho (173) MDV-6-E 0:44:56:00 – 0:45:13:00 Pedro con, ¿cómo es?, la música peruana y con toda la música de la nueva trova, y David también tiene su influencia pues barroca, y cada uno tiene como que un bagaje ¿no? (174) MDV-1-AN 0:26:35:00-0:26:50:00 Eddy está haciendo música venezolana desde que era mediano, desde que tocaba cuatro en el liceo, desde que ya tocaba música y componía piezas, tiene piezas muy buenas.
7.2 Legado (con Desquite y Adela) INSERT: El legado (175) MDV-¿?- 0:00:02:00-0:00:23:00 Andrés mira a Hernando (176) MDV-¿?- 0:22:44:00-0:22:51:00 Eddy y Eddie en concierto tocando el doble (Vivace) (177) HI8-12-4- 0:22:38-0:22:46 Pedro Cruz de mayo el escuela	7.2 Legado (con Desquite y Adela) TRACK 7 ¿?
	(178) MDV-1-AD . 0:44:34:00-0:44:46:00 Este es un movimiento que como dice David Carpio, no lo para nadie, son muchas las cosas que se están gestando a raíz de Arcano (179) MDV-1-AN 0:29:01:00-0:29:18:00 Arcano apenas tiene 3 años, estamos empezando. (180) MDV-4-D 0:45:26:00-0:45:39:00 si

(7.2.1) HI8-11-3-0:58:05-0:58:08 Wilmer Álvarez (7.2.2) HI8-11-6-0:58:32-0:58:37 Eddie Cordero **(7.2.3) HI8-11-5- 0:58:12-0:58:16 Xavier Pérez** (7.2.4) HI8-11-4- 0:58:09-0:58:12 Keny Aponte **(7.2.5) HI8-11-2-0:57:58-0:58:03 Hernando Escobar** (7.2.6) HI8-10-6- 0:26:10-0:26:18 Desquite en la calle	*no está ahí hay un gran vacío, no solamente* para nosotros sino para el movimiento musical aunque suene pedante, no es que *somos mejores ni peores, sino* porque estamos haciendo un aporte y estamos llenando un espacio (181) MDV-3-PE 0.50:53:00 - 0:50:57:00 La composición se está convirtiendo en el pilar fundamental del trabajo de Arcano (182) MDV-6-E 0:34:28:00 – 0:34:33:00 Es un documento que tú le dejas a toda una generación y eso es bonito ¿no? (183) MDV-4-D 0:32:00:00-0:32:19:00 Somos pedagogos también, hemos formado muchos de esos muchachos y ellos ahora están formando su grupo y ahora están *siguiendo ese ejemplo de esa idea, de esa* propuesta, o esa filosofía que nosotros estamos planteando (184) MDV-1-AN 0:31:46:00-0:31:59:00 Y hay un grupo que se llama Desquite, está conformado por muchachos que son alumnos nuestros, amigos y alumnos nuestros, y ellos están haciendo el mismo trabajo que nosotros (185) MDV-1-DES 0:45:51:00-0:46:20:00 Somos la conformación como imitación del grupo Arcano: guitarra, violín, cuatro, bajo y oboe. Los integrantes somos la Guitarra Wilmer Álvarez, el violín Eddie Cordero, cuatro Xavier Pérez, bajo Keny Aponte y Hernando Escobar, oboe. (186) MDV-4-D 0:32:41:00-0:32:50:00 Es una cosa que me hace muy feliz, que tan rápidamente porque Arcano tiene 3 años, y *que es un agente multiplicador* (187) MDV-3-PE 0:16:41:00-0:16:49:00 Dejarle a las generaciones música escrita, *música grabada, decirle qué bonito es ser* de aquí.
8. OFF: comunión (Track 4) (188) MDV-¿?-2- 0:01:18:00:0:01:29:00 Andrés habla con el pollo paneo a Pedro (189) HI8-9-7- 0:21:40-0:21:54 David	8. OFF: comunión (Track 4) Narrador (en off) Quizás una forma para enfrentarnos al mundo que nos rodea sin que nos aniquile,

dirige, Eddy, Pollo	es buscando el misterio, el Arcano que tenemos guardado en nuestro ser y compartirlo, para que los demás también encuentren el suyo. Conviviendo con otros, entre las diferencias y semejanzas que hallemos en la comunión, tal vez rescatemos la promesa que guardamos desde que éramos niños.
INSERT: El encuentro 9. Arcano personal Música de Sin embargo joropo (track 1) tocada en la entrevista colectiva, testimonio de cada uno, y entrevista colectiva intercalados (190) MDV-9-TOCAN- 0:18:45:00-0:22:29:00	INSERT: El encuentro 9. Arcano personal Música de Sin embargo joropo (track 1) tocada en la entrevista colectiva, testimonio de cada uno, y entrevista colectiva intercalados Fade out hasta un nivel prácticamente imperceptible
	(191) MDV-1-AD 0:42:14:00-0:42:27:00 Yo diría que somos una gran familia, muy unida, y además unida por un interés tan especial y tan elevado como es la música, como es el arte. (192) MDV-1-AD 0:40:21:00-0:40:24:00 Soy esposa de Andrés Eloy Medina, el oboísta (193) MDV-9-ECPE 0:08:28:00-0:08:30:00 Creo que los cinco coincidimos en algo ECPE 0:09:16:00-0:09:35:00 (195) Hi8-13-03- 0:17:11-0:17:31 es la capacidad de desarrollar un mundo interno, de convivir con él y de coexistir con él hasta el punto que te deje de molestar, te abstraigas tanto que te deje de molestar el mundo externo que en la mayoría de las veces hasta te agrede (196) MDV-1-AN 0:16:42:00 – 0:17:05:00 Somos excelentes compañeros, también nos hemos hecho compadres, Eddy es el padrino de Eloy. (197) MDV-4-D 0:36:04:00-0:36:15:00

	Nosotros hemos tenido algunas dificultades y eso es una cosa positiva porque eso hace que las relaciones se profundicen y se consoliden" (198) MDV-9-ECD 0:11:36:00-0:11:55:00 uno tiene la capacidad de demostrarle al mundo ese mundo perfecto que uno tiene en la cabeza, y cuáles son esos valores que uno está transmitiendo en ese mundo (199) Hi8-13-5- 0:19:41-0:19:51 valores de solidaridad, fraternidad, valores sensibles de emociones de sensibilidad, de tristeza, de alegría, etc. (200) MDV-6-E 0:42:33:00 - 0:42:41:00 Y eso para nosotros es muy importante también, no es tanto cuánto es lo que tocas, sino también lo que tú vas a aportar humanamente al grupo también ¿no? (201) MDV-5-PO 0:18:01:00-0:18:18:00 Arcano vive con la creación de cada uno de sus músicos y para nosotros crear para que viva Arcano nosotros tenemos que, a juro tiene que ser parte de nuestras vida, Arcano es una cosa que siempre está presente (202) MDV-9-ECPO 0:12:48:00-0:12:57:00 pero en el momento que se da la primera nota, (203) Hi8-13-6- 0:20:48-0:20:54 a nosotros a cada uno de nosotros se nos olvida. Se nos olvida todo: se nos olvidan los problemas (204) MDV-9-ECPO 0:13:25:00-0:13:59:00 Pollo: El músico cuando está haciendo música, uno nunca piensa que uno va a morir, yo oí una vez, no me acuerdo cómo se llama que dice eso, pero dice que... (205) Hi8-13-7- 0:21:38-0:21:54 para muchas personas viven y mueren, pero dice que el artista simplemente vive, el artista no muere, de hecho está requete (la trascendencia(David)) y bueno... ya (206) MDV-9-ECPO(toca cuatro) (207) MDV-3-PE 0:15:03:00 – 0:15:06:00

	Mi otra actividad es obviamente el grupo Arcano (208) MDV-3-PE 0:15:11:00 – 0:15:15:00 A la que más amor le invierto (209) MDV-3-PE 0:15:22:00 - 0:15:24:00 es el proyecto de vida (210) MDV-1-AN 0:28:14:00-0:28:26:00 Nosotros hemos tenido problemas entre nosotros, hemos discutido, pero sin embargo siempre hemos mantenido como el ideal de Arcano, y que yo creo que todos nosotros estamos enamorados del proyecto (211) MDV-9-ECAN 0:14:49:00-0:15:30:00 Si nosotros tenemos a Arcano y yo lo siento así, como una manera de salvarnos de todo ese maremagno de cosas que están pasando en la sociedad y que nos están tragando como personas y como ente, como individuos que tienen una historia, una cultura... (212) Hi8-13-9- 0:23:03-0:23:27 No solamente es una manera de salirnos de esa sociedad que nos está tragando sino que además es tremenda nave para salir de esa tormenta, yo creo que, me siento con muchísima suerte de tener un grupo como Arcano (213) MDV-9-D 0:02:29:00-0:02:44:00 No hacemos música por hacer música sino que lo que estamos haciendo tiene un contenido definitivamente importante en relación a nuestra historia, nuestra realidad y eso al fin de cuenta es lo que nos mueve a hacer esto (214) MDV-6-E 0:41:31:00 – 0:41:41:00 Estábamos así como en un compás de espera, yo lo siento así, como que bueno, cada uno, Dios nos unió pues en esos momentos precisos, digo yo ¿no? (215) MDV-9-ECE 0:15:48:00-0:15:53:00 Yo considero que hay una energía muy poderosa que no se puede describir con palabras (216) MDV-9-ECE 0:16:13:00-0:16:42:00

	(217) Hi8-13-11- 0:24:07-0:25:09 Uno se siente distinto, hay una felicidad permanente y hay como un voltaje increíble y yo nunca se lo he dicho a los muchachos, ahora se los voy a decir por primera vez aquí, después de cualquier pieza que yo interpreto en el violín en Arcano, es como cuando tu estás conectado a un voltaje inmenso de corriente y te despegas. (218) MDV-9-ECE 0:17:01:00-0:17:33:00 (219) Hi8-13-12- 0:24:56-0:25:29 Eso me hace muy feliz y además que me siento que es el lenguaje que queremos dar, es el mensaje honesto sobre todo Arcano que nos hace sentirnos orgullosos de lo que hacemos (220) MDV-1-DES 0:49:59:00-0:50:15:00 Cada uno de ellos son nuestros maestros pues, y bueno, de una u otra manera uno siente fijación por la persona que es el, con el que tú sientes parentesco porque te está enseñando (221) Hi8-10-11.1- 0:37:39-0:37:42 Maestro (222) MDV-3-PE 0:21:19:00-0:21:35:00 Es tener cuatro hermanos a la mano, y no solo para el ensayo, para el concierto o para el ágape, sino también para el momento aciago, nos hemos demostrado que estamos ahí, que nos damos la mano, eso es invalorable (223) HI8-05-¿?- Pedro y Eddy abrazados en parranda (224) MDV-4-D- 0:35:50:00-0:36:15 Entre este tiempo esta el texto: "es como un especie de matrimonio" (225) Hi8-09-12- 0:35:26-0:35:40 (cortar) David dirigiendo detrás del clavecín. (227) MDV-6-E 0:23:45:00-0:23:58:00 somos hermanos y eso nos permite conectarnos energéticamente, espiritualmente, sucede, un ensayo de Arcano puede ser un café (228) Hi8-8-1- 1:18:59-1:19:09 Feliz

	cumpleaños Eddy (229) MDV-5-PO 0:33:31:00-0:33:47:00 Es una fiesta a lo mejor seria, es decir, siempre hay además de la camaradería, así es no, la amistad que nos une a nosotros. (230) Hi8-04-05- 0:21:40-0:21:48 (cortar) Como no, yo te lo canto (Pollo cantando gaita) (231) MDV-6-E 0:24:45:00-0:24:52:00 Y eso suena, la unión, la comunión de todas esas vivencias son importantes (232) MDV-1-AN 0:27:34:00-0:27:37:00 Ah, esos son una cuerda de coñoemadres toditos (233) Hi8-04-03- 0:12:12-0:12:17 ¡Corten, corten! (234) Hi8-13-13- 0:30:16-0:30:22 (Final de Sin Embargo Joropo con nosotros)
10. Canción collage y créditos (235) MDV-8-2 0:01:56:00 – 0:02:13:00 (Pedro llegando) (236) MDV-8-3 0:02:14:00 – 0:02:25:00 (Pollo llega) (237) MDV-8-4 0:02:31:00 – 0:02:35:00 (David camina) (238) MDV-8-5 0:03:18:00 – 0:03:28:00 (Eddy en La Estancia) (239) MDV-8-1 0:00:39:00 – 0:00:44:00 Eloy y Andrés (240) MDV-¿? 0:25:14:00 – 0:25:33:00 Paneo Pollo, Adela, Pedro (241) MDV-8-8 0:10:18:00 – 0:10:27:00 (gente llega al concierto) (242) MDV-¿?-16 0:09:55:00 – 0:10:05:00	10. Canción collage y créditos Track 10 "7 de abril"

Ensayo cámara en TTC (243) HI8-09-08 0:22:40 – 0:22:48 toma del TTC (244) MDV-8-10 0:12:09:00 – 0:12:25:00 (gente llega al concierto con letrero). (245) HI8-12-02 0:15:54 – 0:16:02 Foto de Eddy con David (246) MDV-8-6 0:07:36:00 – 0:07:42:00 (Dany vende discos) (247) MDV-09 0:00:32:00 – 0:0038:00 Miembros de Arcano discuten sobre el concierto (248) MDV-8-9 0:10:50:00 – 0:10:57:00 (plano general La Estancia) (249) HI8-08-02 1:23:15 – 1:23:32 Pedro y Eddy abrazados (250) MDV-8-11 0:16:17:00 – 0:16:40:00 (Arcano sube al escenario) (251) HI8-02-03 0:09:25:00 – 0:09:31:00 Andrés en un ensayo de Arcano (252 a) MDV-8-17 0:27:01:00 – 0:27:08:00 (Andrés) ó (252 b)HI8-13-21 1:50:58 – 1.51.07 (253) HI8-02-05 0:11:42 – 0:12:17 Pedro durante un ensayo (254) MDV-8-14 0:25:38:00 – 0:25:42:00 (Pedro) (255) MDV-09 0.00:38:00 – 0:00:51:00 David entra con Contrabajo (Pollo atrás con Victoria)	

(256) HI8-13-15 1:43:33 – 1:43:42 (David) (257) HI8-02-01 0:02:13 – 0:02:26:00 Pollo riéndose (258) HI8-13-14 1:43:10 – 1:43:30 (Pollo) (259) MDV-¿? 0:05:16:00 – 0:05:32:00 Eddy ensayo con un alumno en un camerino (260) HI8-13-20 1:50:06 – 1:50:13 (Estrella) (261) HI8-13-0- 0:10:08-0:10:18 Pollo baila con la hija de Eddy y con el hijo de Andrés (262) HI8-13-18 1:48:55 – 1:48:59 (Toñito Naranjo) (263) HI8-08-03 1:56:00 – 1:56:15 Cheo Hurtado y Pollo (264) MDV-8-27 0:49:59:00 – 0:50:23:00 Eddy y Laya (265) Hi8-09-23 0:58:09 – 0:58:23 Ma Teresa Chacín hablando con Andrés en casa de Eddy (266) MDV-8-20 0:31:18:00 – 0:31:30 María Teresa Chacín (267) MDV-¿?-20 0:12:55:00 – 0:13:01:00 Lilia Vera con Pedro, ensayo de cuerdas (268) MDV-8-25 0:40:17:00 – 0:40:32:00 Lilia Vera canta (269) HI8-04-08 0:24:16 – 0:24:25 Amaranta canta	

(270) MDV-8-23 0:36:23:00 – 0:36:50:00 Amaranta canta (271) HI8-09-01 0:01:00 – 0:01:10 Adela, Andrés (272) MDV-8-24 0:38:37:00 – 0:38:47:00 Adela toca (273) HI8-01-03 0:37:45 – 0:37:55 Un paneo del primer ensayo (274) MDV-8-13 0:24:00:00 – 0:24:22:00 Plano general con aplauso (275) MDV-8-26 0:46:19:00 – 0:46:30:00 Aplausos fuertes	
"Que, así, el hombre mantenga lo que de niño prometió"	"Que, así, el hombre mantenga lo que de niño prometió"
FIN	FIN

Listado para las transferencias

VHS 1

1- VHS-1-05-0:31:00-0:31:35 Niños jugando a la orilla del mar

VHS STRAUSS

4.1.4.3 VHS Strauss: Andrés tocando de solista: 0:03:31 – 0:03:44

CD Arcano

TRACK1
TRACK 2
TRACK 3 Solo de David
TRACK-4 (AGOSTO) TRACK-4 (AGOSTO) Solo Andrés
TRACK-5 "PASAJE"
TRACK 7 (7.2)
TRACK 8 solo Pedro
TRACK 10
TRACK 11
TRACK 12 (Collage cómo se conocieron)
TRACK 13 (solo de Eddy, principio)
TRACK 13 MIN 3:24 (SOLO DE CUATRO)

HI8-1

77- HI8-01-02 0:31:45 – 0:31:52 (Final Pollo en matrimonio de Eddy)
123 - 4.4.4.1 HI8-1-4-0:42:42-042:54 POLLO PAYASEANDO
4.5.4.5 HI8-1-5-1:34:39-1:35:04 EDDY DIRIGE EN LA JFR
273- 0:37:45-0:37:55 Paneo 1er ensayo

HI8-02

24- **HI8-02-00 0:01:53 –0:02:13 (prueba caña)**

257- **0:02:13-0:02:26 Pollo riéndose**

33- HI8-02-02: 00:04:11 –0:04:24 (perolito)
251- 0:09:25-0:09:31 Andrés entre la silla
253- 0:11:42-0:12:17 Pedro inspirado

HI8-03

2- Hi8-03-02- 0:04:13-0:04:35 Aplausos entrada
54- HI8-03-04 0:18:14 – 0:18:19 Inspirado
99- HI8-03-06 1:05:17 – 1:05:52 (Pajarillo 1, primer concierto)

HI8-04

233- 0:12:12-0:12:17 ¡Corten, corten!
143 - 6.3.3 HI8-04-04 0:12:27: - 0:12:41 Andrés inspirado
142 - 6.3.2 HI8-04-06 0:21:58 – 0:22:59 Pedro canta y muestra al Pollo
230- 0:21:40-0:21:48 "Como no, yo te lo canto" (Pollo)
84- HI8-04-07 0:23:50 – 0:24:00 (Final Pollo parranda)
269- 0:24:16-0:24:40 Amaranta en parranda

HI8-05

110- HI8-05-01 0:10:41 – 0:11:10 (Pajarillo 2, Margarita)
4.5.6.1 1:07:12-1:07:18 Eddy tocando cuatro en parranda
63- HI8-05-06 1:47:51 – 1:47:57 (parranda)

HI8-06

124- 0:15:06-0:15:12 Andrés ríe
69- HI8-06-05 0:57:57 –0:58:05 (David, Guatemala).
13- HI8-06-07- 1:05:39-1:05:40 Andrés PP
11- HI8-06-09- 1:14:46-1:14:47 Pedro PM
7- HI8-06-10- 1:15:31-1:15:32 Pollo PM
5-114- HI8-06-11- 1:24:00-1:24:05 Eddy Pajarillo 3, PM y collage 1
15- HI8-06-16 1:33:20 – 1:33:46:00 Saludo final de hombros CON LOGO ARCANO
125- 1:42:15-1:42:32 Pedro
126- 1:45:01-1:45:17 David y Pollo

HI8-08

228- 0:18:59-0:19:09 "Feliz cumpleaños Eddy"
223-249- 1:23:15-1:23:32 Pedro y Eddy abrazados en parranda, Pedro bromea.
263- 1:56:00-1:56:15 Cheo y Pollo

HI8-09

271- 0:01:00-0:01:10 Adela, Andrés y enchufe
45- HI8-09-02: 0:01:17 – 0:01:32 (Perolito ensayo de cuerdas 1 TTC)
189- 0:21:40-0:21:54 David dirigiendo con Pollo y Eddy atrás.
243- 0:22:40-0:22:48 Toma del TTC
7.1.2.5 HI8-9-10- 0:33:55-0:33:59 Pollo PPP
225- 0:35:26-0:35:40 David dirigiendo detrás del clavecin.
7.1.2.1 HI8-9-13- 0:36:21-0:36:30 PP Andrés con violines.
3 – 147- HI8-09-15- 0:40:20-0:40:30 PG Arcano (TTC con televen)
4- HI8-09-17- 0:41:35-0:41:40 Eddy PP
6- HI8-09-18- 0:41:48-0:41:53 Pollo PP
8- HI8-09-19- 0:42:03-042:08 David PP
10- HI8-09-20- 0:42:28-0:42:33 Pedro PP
12- HI8-09-21- 0:43:04-0:43:07 Andrés PP
265- 0 :58 :09-0 :58:23 Ma. Teresa y Andrés hablando.

HI8-10

7.2.6 0:26:10-0:26:18 Desquite en la calle
221- 0:37:39-0:37:42 "maestro"
4.1.6.1 HI8-10-16 1:01:33 – 1:01:41 Andrés abre estuche
4.1.6.3 HI8-10-17 1:01:56 – 1:02:11 Andrés arma oboe
4.1.6.4 HI8-10-19 1:02:52 – 1:03:12 Andrés coloca la caña y toca
19- HI8-10-18 1:02:26 – 1:02:37:00 (prueba caña)
4.1.6.2 Hi8-10-22.1 1:08:26-1:08:32 (DESPUÉS DE 1:04:17) HACE LA CAÑA
4.4.4.6 HI8-10-24-0:1:13:18-1:13:29 POLLO CANTA EN ESTUDIO
4.4.6.3 HI8-10-26-1:17:56-1:18:16 POLLO TOCA EN ESTUDIO
4.4.6.4 HI8-10-30-1:22:36-1:22:56 POLLO CONSOLA SOLO
14- HI8-10-31- 1:24:46-1:24:48 PG Paraíso
50- HI8-10-33a 1:28:34 – 1:28:38 David en el Paraíso
9- HI8-10-33b - 01:28:38-1:28:39 PM David (presentación).
70- HI8-10-34 1:28:45 – 1:28:52 (Pollo Paraíso)
31- HI8-10-35 1:29:51 – 1:30:00 Ó HI8-10-36: 1:30:34 –1:30:42 Pedro paraíso
92- Hi8-10-37 POLLO FINAL PARAÌSO
16- HI8-10-38 1:32:55 – 1:33:05 Andrés paraíso
93- HI8-10-40 1:43:58 – 1:46:30 Eddy Paraíso
4.3.4.4 HI8-10-42: 1:59:34-1:59:54 DAVID EN CLASE EN EL IUDEM

HI8-11

7.2.5 0:57:58-0:58:03 OBOE DESQUITE
7.2.1 0:58:05-0:58:08 GUITARRA DESQUITE
7.2.4 0 :58 :09-0 :58 :12 CONTRABAJO DESQUITE
7.2.3 0:58:12-0:58:16 CUATRO DESQUITE
7.2.2 0:58:32-0:58:37 VIOLIN DESQUITE

HI8-12

127- 0:10:38-0:10:55 Eddy con álbum

245- 0:15:54-0:16:02 Álbum con foto de Eddy y David prendidos
177- 0:22:38-0:22:46 Cruz de mayo
4.2.4.9 0:24:08-0:24:18 Barriga
141 - 6.3.1 HI8-12-11 0:31:03 –0:31:11 Eddy y David se saludan en ensayo
4.3.6.1 HI8-12-12-0:32:40-0:32:53 DAVID OSSB
4.3.4.7 HI8-12-13- 0:38:41-0:39:07 ZOOM de David IN CON ARPA OSSB
4.5.4.4 HI8-12-16-0:45:51-0:46:06 ZOOM OUT PP-ORQUESTA

HI8-13

261- 0:10:08-0:10:18 Pollo bailando con Victoria y Eloy
195- 0:17:11-0:17:31 (Pedro EC) "Es la capacidad de desarrollar... hasta te arremete"
199- 0:19:41-0:19:51 (David EC) "valores de solidaridad... de alegría, etc."
203- 0:20:48-0:20:54 (Pollo EC) "a nosotros... los problemas"
205- 0:21:38-0:21:54 (Pollo EC) "para muchas personas... y bueno, ya"
212- 0:23:03-0:23:27 (Andrés EC) "Eso me alegra... Un grupo como Arcano"
217- 0:24:07-0:25:09 (Eddy EC) "a mi Arcano me ha dado... inmenso de corriente"
219- 0:24:56-0:25:29 (Eddy EC) "La honestidad... me gusta mucho"
234- 0:30:16-0:30:22 Final de "Sin embargo joropo" con Raquel y Nico en el vidrio
258- 1:43:10-1:43:30 Er Pollo con Victoria.
256- 1:43:33-1:43:42 David
262- 1:48:55-1:48:59 Toñito Naranjo
260- 1:50:06-1:50:13 Eddy
252b- 1:50:58-1:51:07 Andrés ¿?

HI8-14

115- 0:00:19-0:00:28 Pies caminando (mucha gente)
117- 0:01:35-0:01:44 Caras en multitud

119- 0:03:45-0:03:53 Ruedas de carros pasando rápido o 0:07:26-0:07:40 Cola noche autopista.

MDV-01

20- MDV-1-AN 0:00:11:00 – 0:00:33:00 mi familia es -_yo, el oboe
21- MDV-1-AN 0:02:25:00 –0:02:38:00 "Mi papá decidió - el año ochenta y uno".
22- MDV-1-AN 0:03:57:00 – 0:04:06:00 "Yo estudié en - en oboe."
23- MDV-1-AN 0:04:10:00 – 0:04:17:00 "Estoy terminando el postgrado - en oboe."
25- MDV-1-AN 0:08:30:00 – 0:08:34:00 Yo comencé a hacer - una estudiantina
26- MDV-1-AN 0:08:47:00-0:08:57:00 Cuando ya tocaba oboe - con el oboe
27- MDV-1-AN 0:08:59:00-0:09:16:00 Después sí hice un trabajo - música para quinteto
28- MDV-1-AN 0:11:27:00 – 0:11:52:00 "Lo de Onkora fue suerte - música venezolana."
29- MDV-1-AN 0:12:55:00 – 0:13:03:00 "Después salió el cuatrista - fundamos Arcano."
167- MDV-1-AN 0:14:18:00 – 0:14:25:00 "Yo me he visto en - repertorio de memoria."
151- MDV-1-AN 0:15:51:00 – 0:15:57: "Es otro lenguaje, es otra, otra manera de hacer música".

152- MDV-1-AN 0:16:13:00 - 0:16:18:00 Son otros los matices, - que se buscan, es otra cosa."
196- 0:16:42:00-0:17:05:00 "Somos excelentes... Padrino de Eloy"
129- MDV-1-AN 0:21:23:00 – 0:21:29:00 "Sí empezamos a tener contacto fue a través de la música venezolana porque se hicieron, bueno, siempre se hacen reuniones."
134- MDV-1-AN 0:23:06:00 – 0:23:12:00 "Pedro lo conocí al no - eran allá"
32a- MDV-1-AN 0:23:23:00 – 0:23:30:00 "Lo que más me - facilidad para componer".
51- MDV-1-AN 0:24:36:00 – 0:24:41:00 "Es el genio del grupo - oído espectacular
52- MDV-1-AN 0:24:47:00-0:24:53:00 es un compositor - lo admiro muchísimo.
76- MDV-1-AN 0:25:11:00 – 0:25:16:00 "Bueno el Pollo, el Pollo es un jodedor".
170- MDV-1-AN 0:25:32:00 – 0:25:43:00 "Eso es muy importante - exacta y precisa.
174- MDV-1-AN 0:26:35:00-0:26:50:00 "Eddy está haciendo música - tiene piezas muy buenas.
98- MDV-1-AN 0:27:00:00 - 0:27:16:00 Además que toca - sabor venezolano bien bueno"
232- 0:27:34:00-0:27:37:00 "Ah, esos son... toditos"
210- 0:28:14:00-0:28:26:00 "Nosotros hemos tenido... del proyecto"
17 - 179- MDV-1-AN 0:29:05:00-0:29:18:00 Arcano apenas tiene 3 años, estamos empezando".
74- MDV-1-AN 0:30:11:00-0:30:31:00 tiene muy buen ánimo también - alguien así cerca".
184- MDV-1-AN 0:31:46:00-0:31:59:00 y hay un grupo que se llama Desquite-que nosotros
160- MDV-1-AN 0:34:44:00-0:34:49:00 "Y yo creo que nos –al grupo".
162- MDV-1-AD 0:37:39:00-0:37:42:00 "Yo soy Adela Barreto, gerente de Arcano,
163- MDV-1-AD 0:39:21:00-0:39:35:00 "Es como hacer posible que - de personas posible"
192- 0:40:21:00-0:40:24:00 "Soy esposa de Andrés Eloy Medina, el oboísta"
164- MDV-1-AD 0:40:26:00-0:40:34:00 "Algunos años antes - como clavecinista"
226- 0:41:57:00-0:42:27:00 "Somos una gran familia"
191- 0:42:14:00-0:42:27:00 "yo diría que... el arte"
178- MDV-1-AD 0:44:34:00-0:44:46:00 "Este es un movimiento -o a raíz de Arcano
185- MDV-1-DES 0:45:52:00-0:46:20:00 somos la conformación - Escobar, oboe."
220- 0:49:59:00-0:50:15:00 "Cada uno de ellos son... te está enseñando"
4.1.4.2 MDV-¿?- ensayo OSSB O:55:58:00 – 0:56:10 Ó 0:56:13:00 – 0:56:20:00
4.3.4.6 MDV-1-O:57:04:00-0:57:11:00 ENSAYO OSSB (PASA PÁGINA David)

MDV-03

34- MDV-3-PE 0:06:02:00-0:06:12:00 soy de Caracas y comencé - ocho años de edad
35- MDV-3-PE 0:06:39:00 - 0:06:48:00 Tuve una tradición familiar - de los músicos
36- MDV-3-PE 0:06:56:00-0:06:59:00 yo toco cuatro desde que tengo memoria
37- MDV-3-PE 0:07:04:00 - 0.07:06:00 por ahí luego agarro el violín."
38- MDV-3-PE 0:07:14:00-0:07:17:00 "Asumo que no me apasionó el instrumento"
39- MDV-3-PE 0:07:28:00-0:07:36:00 "Y coincidió también - 11 o 12 años que fue el fútbol"

40-MDV-3-PE 0:08:16:00-0:08:24:00 y pasé muchos años - instrumentos por aquí."
41-MDV-3-PE 0:08:43:00 – 0:08:48:00 "Empecé en la adolescencia - con el instrumento
42-MDV-3-PE 0:09:11:00 - 0:09:47:00 hablé con mi tío Toñito Naranjo - yo insistí, insistí
43-MDV-3-PE 0:09:50:00-0:09:56:00 "me puso a estudiar - Leopoldo Igarza"
46-MDV-3-PE 0:11:01:00-0:11:08:00 esa era la única - venezolana pero bien, bien hecha
146-MDV-3-PE 0:12:45:00-0:12:56:00 "Luego ya en el 99, decidimos armar el grupo Arcano
44- MDV-3-PE 0:13:15:00-0:13:30:00 he podido - escuela bolivariana"
207-MDV-3-PE 0:15:03:00 – 0:15:06:00 "Mi otra actividad... grupo Arcano"
208-MDV-3-PE 0:15:11:00-0:15:15:00 «a la que más amor le invierto"
209-MDV-3-PE 0 :15:22:00-0 :15 :24 :00 «Es el proyecto de vida»
47-MDV-3-PE 0:15:30:00 – 0:15:37:00 "Yo asumo la música venezolana, y siempre la asumí desde muy joven como un proyecto social
48- MDV-3-PE 0:15:58:00 - 0:16:13:00 hacer música venezolana - es chévere
187- MDV-3-PE 0:16:41:00-0:16:49:00 Dejarle a las generaciones - qué bonito es ser de aquí.
172-MDV-3-PE 0:20:05:00-0:20:14:00 "Estás ahí, se te ocurre - sobre lo que tú haz hecho
222-MDV-3-PE 0:21:19:00 – 0:21:35:00 "Es tener cuatro... invalorable"
133-MDV-3-PE 0:23:09:00-0:23:23:00 "Al primero que conozco es a Eddy, y no lo conozco por su entrada a Arcano, lo conozco por parrandas, me lo encontré en muchas parrandas, recuerdo que tenía un afro y un bigote que parecía un indú".
135- MDV-3-PE 0:24:33:00-0:24:44:00 "Llamamos a Andrés Medina, mucho gusto, un tipo muy tímido Andrés, sacó su tubo y cuando tocó nos quedamos "perro", este es el tipo"
137- MDV-3-PE 0:26:06:00 - 0:26:23:00 "Yo conocí al Pollo - así conocí a los panitas"
53- MDV-3-PE 0:26:47:00-0:27:05:00 "David siempre llega tarde-del tiempo.
75-MDV-3-PE 0:27:31:00-0:27:39:00 "es un misterio, ¿cómo - general bueno.
96-MDV-3-PE 0:27:41:00 – 0:27:52:00 "Otro misterio-a ser tan detallista
97-MDV-3-PE 0:28:55:00 - 0:28:04:00 y tan especial con - Eddy que es el más especial."
17b-MDV-03-PE 0:29:01:00 - 0:29:18:00 yo lo he llamado - es una cosa increíble."
149-MDV-3-PE 0:37:27:00-0:37:42:00 "Arcano está en - hacia el arte, no un fin en sí mismo"
181-MDV-3-PE 0.50:53:00 - 0:50:57:00 "La composición s-del trabajo de Arcano
49-MDV-3-P 0:53:34:00- 0:53:42:00 (perolito)
4.2.4.4 MDV-3-PE 0:54:33:00 – 0:54:40:00 ZOOM IN PEDRO TOCA
4.2.4.5 MDV-3-PE 0:56:22:00 – 0:56:32:00 mano derecha Pedro toca
4.2.4.6 MDV-3-PE 0:56:42:00 – 0:56:45:00 Mano izquierda Pedro toca
4.2.6.1 MDV-3-PE O:57:17:00 – 0:57:25:00 Mano y cara, Pedro toca.

MDV-4

55-MDV-4-D 0:03:27:00-0:03:32:00 nací aquí en Caracas"

64-MDV-4-D 0:03:46:00-0:04:20:00 "Mi familia son músicos populares - más se me inculcó.
56-MDV-4-D 0:07:18:00-0:07:27:00 "Yo comienzo a estudiar música - a los 10 años
57-MDV-4-D 0:09:07:00-0:09:11:00 "Yo hice digamos un primer contacto - Félix Tovar
58-MDV-4-D 0:09:28:00-0:09:50:00 "Después alguien le comentó-yo tenía ya 15 años"
59-MDV-4-D 0:10:48:00-0:10:56:00 entonces paso a la Orquesta Juvenil de Caracas"
60-MDV-4-D 0:11:24:00-0:11:48:00 "El maestro José Antonio Abreu - en la Bolívar."
61-MDV-4-D 0:12:17:00-0:12:24:00 "Ahora estoy - ejecución instrumental"
65-MDV-4-D 0:14:36:00-0:14:44:00 estuve con un grupo - Orlando Cardozo"
66-MDV-4-D 0:14:54:00-0:14:58:00 era violín, cuatro y contrabajo"
67-MDV-4-D 0:15:34:00-0:15.39:00 "Luego de ello yo entro a Onkora
68-MDV-4-D 0:15:46:00 – 15:49:00 luego formamos el grupo Arcano
62-MDV-4-D 0:22:20.00-0:22:44:00 "todavía no tengo - yo me siento bien"
94-MDV-4-D 0:31:10:00-0:31:14:00 "Eddy es una personalidad – en la música venezolana,
95-MDV-4-D 0:31:24:00 – 0:31:27:00 y ha aportado una cantidad de cosas en el violín.
183-MDV-4-D 0:32:00:00-0:32:19:00 somos pedagogos también, - estamos planteando
186-MDV-4-D 0:32:41:00-0:32:50:00 es una cosa - agente multiplicador
171-MDV-4-D 0:33:25:00-0:34:20:00 Si yo vengo de mi papá - una relación dialéctica
154-MDV-4-D 0:34:38:00-0:34:49:00 no estamos buscando la vanguardia- un planteamiento
140-MDV-4-D 0:35:41:00-0:35:58:00 "Arcano, todos somos - perdure y funcione"
224- MDV-4-D 0:35:50:00 –0:36:15:00 "Es como una especie de matrimonio"
197-MDV-4-D 0:36:04:00 – 0:36:15:00 "nosotros hemos tenido... se consoliden"
157- MDV-4-D 0:37:28:00-0:37:48:00 hay mucha exigencia-somos muy buenos amigos"
180 MDV-4-D 0:45:26:00-0:45:39:00 si no está ahí - estamos llenando un espacio
4.3.6.4 MDV-4-0:47:09:00-0:47:18:00 PPP de David
4.3.6.3 MDV-4- O:47:52:00-0:47:58:00 MANOS de David
4.3.4.2 MDV-4- 0:52:46:00-0:52:52:00 PRACTICA CONTRABAJO EN CASA
4.3.4.3 MDV-4- 0:54:26:00-0:54:34:00 David TOCA FRENTE AL ESPEJO

MDV-05

78-MDV-5-PO 0:00:15:00–0:00:21:00 "Bueno, el primer este, profesor - a los diez años."
79-MDV-5-PO 0:01:06:00–0:01:15:00 "y a los once años - Juvenil del Estado Miranda".
80-MDV-5-PO 0:01:29:00–0:01:39:00 me dieron a elegir - yo quería clarinete.
136-MDV-5-PO 0:01:43:00–0:01:50:00 "Precisamente, uno de los compañeros míos en Arcano fue profesor mío, fue maestro mío Andrés Eloy, cuando tenía pelo".
85-MDV-5-PO 0:02:00:00–0:02:06:00 "en el colegio y en el liceo - era cuatro y mandolina"
81-MDV-5-PO 0:02:57:00–0:03:10:00 "Creo que a los catorce - del Estado Miranda".
82-MDV-5-PO 0:04:06:00–0:04:17:00 "Ya al finalizar esa - Filarmónica Nacional".
83-MDV-5-PO 0:04:36:00–0:04:44:00 "Ahora no me - como compositor".
86-MDV-5-PO 0:06:50:00–0:07:04:00 "Tocando por primera vez - Pabellón sin Baranda

87-MDV-5-PO 0:07:37:00–0:07:49:00 "El grupo se llamó - La caraota era yo".
89-MDV-5-PO 0:09:46:00–0:10:00:00 "En estos momentos, estoy con - Paul Dessenne,
150-MDV-5-PO 0:10:54:00–0:11:09:00 es una agrupación de cinco - instrumento y su estilo".
169-MDV-5-PO 0:11:22:00–0:11:34:00 "Es donde tengo - casada con Andrés Eloy".
88-MDV-5-PO 0:14:49:00-0:15:10:00 "desde el año 94 -productor musical"
90-MDV-5-PO 0:16:27:00-0:16:39:00 "Conjuntamente - de televisión".
201-MDV-5-PO 0:18:01:00 – 0:18:18:00 "Arcano vive con... está presente"
91-MDV-5-PO 0:19:05:00-0:19:22:00 "Yo tengo una - cuatrístico en Venezuela,
153-MDV-5-PO 0:20:07:00 - 0:20:27:00 "Arcano, por tener - como músicos nos han servido"
18-MDV-05-PO 0:26:34:00-0:26:41:00 Andrés Eloy fue mi maestro de oboe
132-MDV-5-PO 0:26:44:00-0:26:51:00 a Eddy Marcano, realmente no me acuerdo cómo conocí a Eddy
138-MDV-5-PO 0:27:16:00- 0:27:22:00) Yo conocí a Eddy, de hecho es compadre mío, hasta ahorita, hasta que no se ponga bravo conmigo
130-MDV-5-PO 0:28:02:00 - 0:28:05:00 uno siempre se conoce en fiestas, los músicos siempre se conocen en fiestas"
155-MDV-5-PO 0:29:30:00-0:29:37:00 "Bueno los arreglos, los arreglos de Arcano son colectivos"
229-MDV-5-PO 0:33:31:00-0:33:47:00 "Es una fiesta...une a nosotros"
158-MDV-5-PO 0:34:21:00-0:34:39:00 "Siempre hay, - algo que mantiene vivo el ensayo".
161-MDV-5-PO 0:36:19:00 - 0:36:24:00 "Adela es parte de todo lo que he dicho de Arcano,"
32C-MDV-5-PO 0:38:16:00-0:38:20:00 "Pedro siempre en los conciertos siempre habla"
4.4.4.5 MDV-5-0:40:43:00-0:41:06:00 CONTRAPICADO PP ENTREVISTA
168-MDV-5-PO 0:58:39:00-0:59:01:00 "Mi fuerte en el cuatro -_son al momento (hace acorde)"

MDV-6

100-MDV-6-E 0:00:28:00-0:00:39:00 "Yo nací en Cabimas- a Margarita
101-MDV-6-E 0:0046:00-0:00:54:00 donde nos encontramos - del canto
102-MDV-6-E 0:01:50:00-0:01:58:00 no había evento - en el colegio
103-MDV-6-E 0:02:32:00-0:02:37:00 "Después apareció el sistema de orquestas - juveniles
104-MDV-6-E 0:02:48:00-0:02:57:00 y agarré fue el violín y me enamoré del - el día"
105-MDV-6-E 0:04:54:00-0:05:10:00 ingresé a la Juvenil -por concurso"
111-MDV-6-E 0:06:15:00-0:06:18:00 "la práctica de la música venezolana -todo lo formal"
112-MDV-6-E 0:06:29:00-0:06:35:00 "Estando acá conformé una agrupación - Solo 3
113-MDV-6-E 0:06:45:00-0:06:51:00 Y luego conformé la agrupación Onkora - Medina"

106-MDV-6-E 0:08:14:00-0:08:19:00 "Luego aparece una etapa - es la dirección orquestal"
165-MDV-6-E 0:13:09:00-0:13:30:00 "Con la agrupación Arcano - la esposa de David Carpio"
107-MDV-6-E 0:16:50:00-0:16:56:00 "Yo trabajo para los proyectos de - juveniles"
108-MDV-6-E 0:18:54:00-0:18:57:00 "en la actualidad soy - de jóvenes y niños"
109-MDV-6-E 0:19:33:00-0:19:37 "soy el presidente de la - Sinfónica de Nueva Esparta
227-MDV-6-E 0:23:45:00 – 0:23:58:00 "somos hermanos... un café"
231-MDV-6.E 0:24:45:00 – 0:24:52:00 "y eso suena...importantes"
159-MDV-6-E 0:26:58:00– 27:17:00 Luego viene la parte - en ese sentido.
148-MDV-6-E 0:29:56:00 – 0:30:02:00 Es una manera de tocar que - unión de los cinco.
156-MDV-6-E 0:34:11:00 – 0:34:20:00 Se diferencia - de nuestras propias piezas
182- MDV-6-E 0:34:28:00 – 0:34:33:00 Es un documento que tú-eso es bonito ¿no?
139- MDV-6-E 0:36:18:00 – 0:36:30:00 yo era jurado-y fue una cosa así
32B- MDV-6-E 0:36:55:00 – 0:37:03:00 conocí a Pedro, y fue una identificación así mágica
128- MDV-6-E 0:38:02:00 – 0:38:05:00 Por lo menos hace veinte años conozco a Andrés
71- MDV-6-E 0:40:21:00 – 0:40:25:00 El Pollo es mi compadre - chamos del Pollo
131- MDV-6-E 0:40:41:00 – 0:40:47:00 Y a través de una reunión - Pabellón Sin Baranda.
214-MDV-6-E 0:41:31:00 – 0:41:41:00 "Estábamos así... ¿no?"
73- MDV-6-E 0.42:16:00 – 0:42:33:00 una capacidad - humana también
200-MDV-6-0:42:33:00-0:42:41:00 Y eso para nosotros...¿No?
72-MDV-6-E 0:43:06:00 – 0:43:18:00 Es un desorden siempre- echa mucha varilla a veces.
145-MDV-6-E 0:43:34:00 – 0:43:38:00 O sea, la iniciativa fue de todos.
173-MDV-6-E 0:44:56:00 – 0:45:13:00 Pedro con, - uno tiene como que un bagaje ¿no?

MDV-7-Ensayo Cuerdas TTC

4.2.6.2 0:00:08:00-0:00:21:00 Ensayo TTC
188- 0:01:18:00-0:01:29:00 Andrés habla con Pollo, paneo a Pedro.
7.1.2.8 MDV-¿?-06 0:04:23:00-0:04:32:00 Pedro PP
7.1.2.6 MDV-¿?-09 0:06:14:00-0:06:22:00 David Dirige
7.1.2.3 MDV-¿?-10 0:06:35:00-0:06:47:00 Pollo PM
7.1.2.10 MDV-¿?-11 0:07:08:00-0:07:22:00 Eddy PP
30- 0:08:06:00-0:08:17:00 Prueba caña
7.1.2.11 MDV-¿?-13 0:08:46:00-0:08:52:00 Eddy PP (contraplano)

7.1.2.4 MDV-¿?-14 0:08:58:00-0:09:10:00 PP del pollo

242- 0:09:55:00-0:10:05:00 Cámara Hi8

7.1.2.7 MDV-¿?-17 0:10:44:00-0:11:00 David zoom in dirigiendo con contrabajo.
7.1.2.9 MDV-¿?-18 0:11:41:00-0:11:59:00 Pedro inspirado
267- 0:12:55:00-0:13:01:00 Lilia Vera con Pedro.
7.1.2.2 MDV-¿?-23- 0:23:06:00-0:23:18:00 Andrés PP con mano de David dirigiendo.

4.5.6.2 0:06:20:00-0:06:33:00 Detalle Violín (Time Code reiniciado, revisar)

MDV-08

239- 0:00:39:00- 0:00:44:00 Eloy y Andrés
235-0:01:56:00 – 0:02:13:00 Pedro llegando
236- 0:02:14:00 – 0:02:25:00 Pollo llegando
237- 0:02:31:00 - 0:02:35:00 David camina hacia la cámara
238- 0:03:18:00 – 0:03:28:00 Eddy en el bosque
246- 0:07:36:00 – 0:07:42:00 Dany vende discos
241- 0:10:18:00 – 0:10:27:00 Gente llega al concierto
248- 0:10:50:00 – 0:10:57:00 PG La Estancia
244- 0:12:09:00 – 0:12:25:00 Gente llega al concierto con letrero
250- 0:16:17:00 – 0 :16:40:00 Arcano sube al escenario
274- 0:24:00:00 – 0:24:22:00 PG con aplausos
254- 0:25:38:00 – 0:25:42:00 Pedro
252a- 0:27:01:00 – 0:27:08:00 Andrés
266- 0:31:18:00 - 0:31:30:00 Ma. Teresa Chacín
270 – 0:36:23:00 – 0:36:50:00 Amaranta canta
272- 0:38:37:00 – 0:38:47:00 Adela toca
268- 0:40:17:00 – 0:40:32:00 Lilia Vera canta
275- 0:46:19:00 – 0:46:30:00 Aplausos fuertes
264- 0:49:59:00 – 0:50:23:00 Eddy y Laya

MDV-09

247- 0:00:32:00 – 0:00:38:00 Arcano habla del concierto
4.3.6.2 y **255**- MDV-9- 0:00:38:00-0:00:51:00 ENTRA DAVID CON CONTRABAJO
213- 0:02:29:00 – 0:02:44:00 "no hacemos música... a hacer esto"

193- 0:08:28:00 – 0:08:30:00 "Creo que los cinco coincidimos en algo"
198- 0:11:36:00-0:11:55:00 "uno tiene... transmitiendo en ese mundo"
202- 0:12.48:00-0:12:57:00 "pero en el momento que se da la primera nota"
204- 0:13:25:00 – 0:13:59:00 "El músico cuando... pero dice que"
206- 0:13:58:00 – 0:14:02:00 toca cuatro
211- 0:14:49:00 – 0:15:30:00 "si nosotros tenemos... una historia, una cultura"
215- 0:15:48:00- 0:15:53:00 "Yo considero que... palabras"
216- 0:16:13:00 – 0:16:42:00 "despegas" (abre el plano en esta palabra)
218- 0:17:01:00 – 0:17:33:00 "Eso me hace muy... honesto sobre todo"
190- 0:18:45:00 – 0:22:29:00 Tocan Sin embargo joropo.

MDV-¿?

240- 0:25:14:00-0:25:33:00 Paneo Pollo, Adela, Pedro (Conservatorio)
118- 5.4 MDV-¿?- 0:01:26:00-0:01:40:00 Paneo Ccs. Cielo
120- 5.6 MDV-¿?- 0:02:02:00-0:02:21:00 Antenas
116- 5.2 MDV-¿?- 0:28:05:00-0:28:15:00 (Pque.Central)
121- 5.7 MDV-¿?- 0:30:50:00:0:31:03:00 Autopista
122- 5.8 MDV-¿?- 0:31:45:00-0:31:55:00 Cielo

Entretelones de vivace

4.1.4.4 MDV-¿? 0:03:07- 0:03:11:OBOE DE AMOR
175- 0:00:02:00-0:00:23:00 Andrés mira a Hernando tocar
176 – 259- 0:22:44:00-0:22:51:00 Eddy y Eddie ensayando

Otras imágenes

4.1.6.5 ONKORA (Buscar portada de disco)
LOGO ARCANO
4.1.4.1 Foto París
4.2.4.1 Portada de El Cuarteto
4.2.4.2 Fotos de niño Pedro
4.2.4.3 Foto con balón de fútbol
4.3.4.1 FOTO niño David
4.3.4.5 FOTO CON COTRABAJO
4.3.6.1 FOTO FAMILIA DAVID (PEDIR)
4.4.4.2 FOTO POLLO GRADUACIÓN KINDER
4.4.4.3 FOTO POLLO CON TOALLA
4.4.4.4 FOTO 6TO GRADO POLLO
4.4.6.1 FOTO POLLO CON CUATRO VESTIDO DE AZUL
4.4.6.2 FOTO POLLO CANTANDO EN RESTAURANT
4.5.4.1 FOTO EDDY CON CUATRO
4.5.4.2 FOTO EDDY GUITARRA
4.5.4.3 FOTO EDDY CON VIOLÍN NIÑO
7.1.2 PORTADA DISCO ARCANO
7.1.2.1 FOTOS DISCO DONDE SALEN LOS CINCO TOCANDO
7.1.2.2 A 7.1.2.4 FOTOS DISCO
7.1.2.5 Y 7.1.2.6 FOTOS ADELA
4.2.4.7 FOTO PEDRO GRADUACIÓN UCAB
166- FOTO ARCANO A COLOR SONRIENDO

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Luego de realizar este Trabajo de Grado concluimos que para realizar una producción inscrita dentro de un género audiovisual es necesario que el autor investigue no sólo sobre la realidad o tema que va a presentar a través del video o película y las técnicas que va a usar para ello, sino también sobre el género que pretende emplear para comunicar de una forma más clara esa historia que quiere narrar.

Solamente apoyándose en la investigación y el estudio el autor conocerá las herramientas que han utilizado otros para llevar a cabo una producción, y únicamente así contará con la cantidad de datos suficientes para hacer nuevas propuestas dentro de la realización.

También es provechoso que la investigación tome en cuenta los producciones extrajeras y locales. En Venezuela se tiende a menospreciar el trabajo de destacados artistas, científicos y técnicos que son reconocidos en otros países antes que en el suyo propio. Es importante que el venezolano al investigar no deje de lado a la nación de la que proviene porque de ella podría obtener un bagaje que lo diferenciará de las demás personas, y que le servirá de incentivo porque le demostrará que, a pesar de los problemas que puede tener Venezuela, hay una cantidad de personas que han logrado realizar sus sueños con calidad.

La investigación permite que se conozcan diferentes puntos de vista, teorías y formas de abordar la realidad que se busca contar. La persona que vaya a realizar una práctica o aplicar una técnica para algo estará más clara y tendrá más criterio, si conoce lo que otros han hecho en casos conocidos. Consideramos que una persona creativa que tenga la voluntad de realizar un proyecto debe explotar sus cualidades al máximo, y que esto lo puede lograr con el estudio y el trabajo. Es decir, nutriéndose de la experiencia de otros, y de su propio talento.

Para realizar un video documental a partir de una investigación del género es importante establecer unos objetivos claros que permitan saber qué es exactamente lo que se busca conocer y hacer. A partir de esto, quien investiga para crear puede planificar su estudio trazándose metas claras a corto plazo. El plan debe admitir modificaciones en caso de que surjan imprevistos a la hora de llevar a cabo las metas a corto plazo.

El documental de autor es un género en el que una persona cuenta una historia usando un lenguaje audiovisual. El realizador para ser un autor debe tener un estilo que permita que el espectador no sólo conozca la realidad que se narra sino la realidad del mismo autor.

Quien quiera producir un documental debe conocer bien la realidad que quiere mostrar. Es por ello que creemos que es importante investigar y acercarse a la realidad que se contará. De hecho, los documentalistas más destacados de la historia fueron grandes conocedores de las realidades que mostraban.

En fin, nuestra principal conclusión y recomendación luego de esta experiencia como tesistas es que es necesario aprovechar al máximo las ganas, las posibilidades y las cualidades que tenemos para llevar a cabo nuestros objetivos profesionales y personales. Para ello proponemos tratar de aprender de cada experiencia para así vivirla mejor; de cada persona –de su experiencia, de su obra, de su compañía o sinceridad- para ampliar nuestro punto de vista y tener nuevas ideas; y sobre todo, de nuestros propios errores, que muchas veces sólo reconocemos cuando adquirimos, a través de la investigación o quizás sólo por curiosidad, conciencia sobre la vida y la experiencia de otros seres humanos.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía sobre el documental de autor, su historia, teorías sobre el mismo, su proceso de producción y otros:

Acosta, J.; Aray, E.; Cisneros, C.; Crespo, M.; Hernández, T.; Herrera, P.; Izaguirre, R.; Marrosu, A.; Miranda, J.; Molina, A.; Rodríguez, F.; Rodríguez, J.; Roffé, A.; Sandoval, J. (1997). Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Acosta, J.; Benacerraf, M.; Concari, H.; Garbisu, O.; Garmendia, S.; Goldschlager, D.; Langlois, H.; Marcano, O.; Palacios, M.; Pasquali, A.; Penzo, J. (2001). Elogio del ícono. Fundación Cinemateca Nacional. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Alexandrov, Dovjenko, Eisenstein, Gabrilovitch, Golovnia, Guerassimov, Kozintzev, Kulechov, Pudovkin, Romm, Vertov, Yuketvitch, y Porter. (1975). El cine soviético visto por sus creadores. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Aristarain, A.; Bortnik, A.; Beceyro, R.; Carrière, J.; Feinman, J. P.; Filippelli, R.; Goldenberg, J.; Santiago, H.; Sarlo, B.; Scheuer, R.; Speranza, G. (1997). Imagen cine el guión cinematográfico. Oubiña, D. y Aguilar, G., compiladores. Barcelona: Universidad de Cine Paidós.

Aristóteles. (1990). Poética. Traducción y notas de Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Barroso, Miguel Ángel. (2000). Pier Paolo Pasolini: la brutalidad de la coherencia. Madrid: Ediciones Jaguar.

Baiz Quevedo, Frank. (1993). La ventana imposible. Caracas: Fundarte.

Baiz Quevedo, Frank. (1998). Nuevos instrumentos para la escritura del guión. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Baldelli, Pío. (1969). El cine y la obra literaria. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Barnouw, Eric. (1996). El documental. Historia y estilo. España: Gedisa editorial.

Bazin, A.; Bellour, R.; Blüminger, C.; Expósito, M. (2000). Chris Marker: retorno a la *inmemoria* del *cineasta*. Colección Contraluz- Vídeo / Alter Media. Valencia, España: Ediciones de la Mirada.

Birri, Fernando. (1962). Brevísima teoría del documental social en América Latina. Citado en: CINEIDEAS, documento mimiografiado.

Burton, Julianne. (1991). Cine y Cambio Social en América Latina. Colonia de Valle, México: Editorial Diana.

Burton-Carvajal, J.; Miquel, A.; Torres, P. (1998). Horizontes del Segundo Siglo. México: Universidad de Guadalajara.

Carriére, Jean Claude. (1997). La película que no se ve. Barcelona, España: Piados.

Cinemateca Nacional. (1990). Cronología del cine en Venezuela. Cuadernos de la Cinemateca. Caracas: Consejo Nacional de la Cutura/CONAC.

Cinemateca Nacional de Venezuela. (2000). Filmografía venezolana 1973-1999 Largometrajes. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.

Clemente, José L. (1963). Robert Flaherty. Madrid: Ediciones RIALP, SA.

Chion, Michael. (1995). Cómo se escribe un guión. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Di Prisco, Valentina. Robert Flaherty. Extraído de: Antología del cine clásico. En: Fundación Cinemateca Nacional. (1993). Programación Junio 93, N° 21. Fundación Cinemateca Nacional.

Dudley Andrew, J. (1978). Las principales teorías cinematográficas. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Editorial Letras Cubanas. (1998). Alea. Una Retrospectiva Crítica. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Fundación Cinemateca Nacional. (1997). Filmografía venezolana 1897-1938. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Fundación Cinemateca Nacional. (1997). Reflexiones sobre el cine. Colección Memoria Crítica. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

García Espinosa, Julio. (1973). Por un cine imperfecto. Colección Cine Rocinante. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza.

Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar. (1997). Metodología de la Investigación. Colombia: McGraw-Hill.

Hernández, T.; Lucien, O.; Marrosu, A. Miranda, J.; Roffe, A. (1990). Pensar en Cine. Caracas: Consejo Nacional de Cultura, CONAC.

Ivens, Joris. (1956). Mostrar al hombre. Citado en: CINEIDEAS, documento mimiografiado.

Ivens, Joris; Loridan, Marceline; Millán, Juan Antonio. (1975). Paralelo 17. La guerra del pueblo. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

King, John. (1994). El Carrete Mágico. Una Historia del Cine Latinoamericano. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Linares, Marco Julio. (1995). El guión. Elementos-formatos-estructuras. México D.F.: Editorial Alhambra Mexicana, S.A.

Lucien, Oscar. (1990). El cortometraje en la encrucijada. Apuntes. Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, N° 12. Caracas: ININCO/UCV.

Mahieu, José Agustín. (1990). Panorama del Cine Iberoamericano. Madrid: Ediciónes de Cultura Hispánica.

Marrosu, Ambretta. (1992). Lumiére a la conquista de América (Gabriel Veyre en Caracas). En: Anuario ININCO, (N° 4), páginas 9-60. Caracas: Ediciones de la UCV/ININCO.

Martínez Torres, A., Pérez Estremera, M. (1973). Nuevo Cine Latinoamericano. Barcelona: Editorial Anagama.

Medrano, Adela. (1982). UN MODELO DE INFORMACIÓN CINEMATOGRÁFICA: El documental inglés. Barcelona, España: Editorial ATE.

Miranda, Julio. (1982). Cine Documental en Mérida I. Cuadernos de Solar. Mérida: Instituto Municipal de Cultura.

Miranda, Julio. (1982). Cine Documental en Mérida II. Cuadernos de Solar. Mérida: Ediciones el ojo ve.

Miranda, Julio. (1982). Cine y Poder en Venezuela. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, Librería Universitaria.

Miranda, Julio. (1989). El cine que nos ve (Materiales críticos sobre el Documental Venezolano). Colección Medio Siglo de la Contraloría General de la República. Serie Letra Viva. Caracas: Contraloría General de la República.

Montaigne, Michel. (1992). Ensayos. Edición y traducción de Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra.Palacios More, R., Pires Metaus, D. (1976). El Cine Latinoamericano. Madrid: Sedmay Ediciones.

Murphi, William T. (1990). *International Dictionary of films & filmmakers (films)*, pp. 605-606. St. James Press-Chicago & London.

Pasquali, Antonio -selección, traducción y prólogo-. (1959). Información audiovisual. Cuaderno N° 7. Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

Picón Salas, Mariano. Y va de ensayo. En Viejos y nuevos mundos (Selección, prólogo y notas de Guillermo Sucre).(1983). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Poe, Edgar Allan. (1973). Ensayos y Críticas. Madrid: Alianza Editores.

Roffé, Alfredo. (Mayo, 1987). Amazonas, el negocio de este mundo. Cine-Oja, N° 13, p. 1.

Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero. (1980). Fuentes y documentos del cine. Barcelona: Gustavo Gili.

Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero. (1989). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Sadoul, Georges. (1973). El cine de Dziga Vertov. México: Ediciones Era, S.A.

Tarkovsky, Andrei. (1991). Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Tostado Span, Verónica. (1996). Manual de producción de video. Un enfoque integral. México D.F.: Editorial Alhambra Mexicana.

Unamuno, Miguel. (1950). Obras Completas. Tomo IV (Ensayos). Alrededor del estilo. Madrid: Afrodisio Aguado.

Vertov, Dziga. (1973). El Cine Ojo. Madrid: Editorial fundamentos.

Videos:

Agustí, A. (Director). (1979-1991). Cortometrajes [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Azpúrua, C. (Director). (1978-1996). Relatos de tierra herida. Documentales [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Benacerraf, M. (Directora). (1958). Araya [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Cortés, J. (Director). (1973-1980). El Domador y otros parajes [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Cortez, C. (Director). (1999). Una mañana en el taller de Asdrúbal Colmenares [cassette de video]. Caracas: A Pie Publicidad.

Cortez, C. (Director). (1999). Una mañana en el taller de Jorge Salas [cassette de video]. Caracas: A Pie Publicidad.

Cortez, C. (Director). (2000). Una mañana en el taller de Samuel Baroni [cassette de video]. Caracas: A Pie Publicidad.

Cortez, C. (Director). (2001). Obra y arte de Margot Benacerraf [cassette de video]. Caracas: A Pie Publicidad.

Cortez, C. (Director). (2002). Obra y arte de Gego [cassette de video]. Caracas: A Pie Publicidad.

Creel, D. (Directora). (2000). Vicente Rojo. La doble memoria [cassette de video]. México DF: CONACULTA/FONCA.

De Pedro, M. (Director). (1985). Rómulo Gallegos [cassette de video]. Caracas: Juvenal Herrera.

De Pedro, M. (Director). (1985). Maestro Sojo [cassette de video]. Caracas: Juvenal Herrera.

Feo, I. (Director). (1986). Ifigenia [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Guédez, J. (Director). (1992-1996). Frugales. Artistas del pueblo [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Lavista, P. (Directora). (1999). Ida y Vuelta. Salvador Elizondo [cassette de video]. México DF: CONACULTA/FONCA.

Lucien, O. (Director). (1983). Memorias [cassette de video]. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal – Oscar Lucien.

Lucien O. (Director). (1982). Retrato del poeta desnudo [cassette de video]. Caracas: Oscar Lucien.

Marker, Ch. (Director). (1982). Sin sol [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Marziano Tinoco, R. (Director). (1996). El camino de las hormigas [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Ray, R.; Wenders, W. (Directores). (1979). Relámpago sobre el agua [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Torija, A. (Director). (1992). Armando Reverón; Anzola, E. (Director). (1934). Armando Reverón; Lucca, R. (Director). (1949). Reverón; Benacerraf, M. (Directora). (1952). Reverón. En: Armando Reverón, cuatro testimonios [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Venturini, F. (Director). (1992). Zoológico [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

Wenders, W. (Director). (1999). Buena Vista Social Club [cassette de video]. Road Movies.

Wenders, W. (Director). (19). Tokio-Ga [cassette de video]. Colección Videos Cinemateca Nacional de Venezuela. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CONAC.

World Wide Web (WWW) y textos electrónicos:

Alonso Montes, Ana. (20 de octubre de 2000). Leni Riefenstahl se rinde culto a sí misma en la Feria de Francfort [artículo], El Mundo (España), [Online]. Disponible: http://sudinero.elmundo.es/2000/10/20/cultura/20N0149.html

Fundavisual Latina. (Sin Fecha). Fundavisual Latina. [Homepage]. Consultado el día 5 de marzo de 2002 de la World Wide Web: http://www.fundavisual.org.ve/

Credits. (Sin fecha). En: Wim Wenders, the official site. [Online]. Disponible: http://www.wim-wenders.com/movies/credits.htm

Leni Riefenstahl. (Sin fecha). Consultado el día 5 de diciembre de 2001 de la World Wide Web: http://www.exordio.com/1939-1945/civilis/cine/leni.html

Tobeiro, Emilio. (Sin Fecha). Sin sol de Chris Marker. Heridas sin cuerpo. En: Otrocampo críticas. [Online]. Consultado el día 20 de febrero de 2002 de la World Wide Web: http://www.otrocampo.com/criticas/sinsol.html