



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
“TRABAJO DE GRADO”

**PROPUESTA CINEMATOGRÁFICA: CINE FICCIÓN APLICADO AL
DOCUMENTAL**

GRAUER, LEÓN
IANNONE, VICENTE
TUTOR: EMIGDIO SUÁREZ

CARACAS, 6 DE SEPTIEMBRE DE 2007

Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
Trabajo Especial de Grado
Año Académico 2006 - 2007

PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO

Para optar por el título de licenciado

Código: AA12

**PROPUESTA CINEMATOGRAFICA: CINE FICCIÓN APLICADO AL
DOCUMENTAL**

Tutor: Emigdio Suárez

Email: emigdiosuarez@gmail.com

Firma del Tutor: _____

Nombre Tesista 1: León Grauer

Cédula: 15.528.656 **Expediente:** 110158 **Mención:** AA **Teléfono:** 0414-204.5201 **Email:**
leongrauer@gmail.com

Nombre Tesista 2: Vicente Iannone

Cédula: 16.273.820 **Expediente:** 105640 **Mención:** AA **Teléfono:** 0414-244.9829 **Email:**
vicente.iannone@gmail.com

Fecha de entrega: 6 de septiembre de 2007

a nuestras familias.

AGRADECIMIENTOS

*María Elisa Ojeda, Enrique Fernández-Shaw, Isak
Muñoz, Roger Corbacho.*

Daniel Maggi, Jerónimo Rodríguez.

*Luisa Ojeda, Luis Fernando Guirados, Reinaldo
Hernández.*

*Paulina Villanueva, Adriana Villanueva,
Juan Pedro Posani, Marianela López.*

*Emigdio Suárez, Carolina Omedas, Francisco
Berrizbeitia.*

*Luigi Iannone, Cecilia Flores de Iannone, Ricardo
Grauer, Carlota Pereira de Grauer, Gabriela
Iannone, Yaeli Grauer, Luis Iannone.*

ÍNDICE GENERAL

Resumen	x
Abstract	xi
Introducción	xii

PARTE I: El Problema.

1.	Delimitación	1
2.	Justificación	2
3.	Recursos y Factibilidad	3
	3.1 Recursos Materiales	3
	3.2 Recursos Humanos	4
	3.3 Recursos de Tiempo	4
4.	Planteamiento del Problema	5
5.	Terminología Básica	5

PARTE II: El Marco Teórico

CAPÍTULO I - Ciudad Universitaria de Caracas: El Conjunto Central

1.	Breve reseña histórica de la Universidad Central de Venezuela	6
2.	Un único arquitecto: Carlos Raúl Villanueva	7
3.	Arquitecto Carlos Raúl Villanueva: El nacimiento de la Ciudad Universitaria de Caracas	8
4.	La síntesis de las artes mayores	11
5.	La Ciudad Universitaria de Caracas: Cede de la Universidad Central de Venezuela	15

6.	La Modernidad y la Ciudad Universitaria de Caracas	17
7.	El Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas: Obra Cumbre	20
7.1	Plaza del Rectorado	21
7.2	Aula Magna	22
7.3	Plaza Cubierta y Corredores	22
7.4	Biblioteca Central	23
8.	Ciudad Universitaria de Caracas: Patrimonio Mundial de la Humanidad	24
9.	El espacio habitable	25

CAPÍTULO II - El Documental

1.	La realidad del documental	27
2.	¿Qué es un documental?	28
3.	Tipos de documental	33
4.	La ficción en el documental	37
5.	Formatos similares al documental	39
6.	Momento estelar del documental: Entre la ficción y la realidad	41
7.	Todo filme es documental	44

Parte III: El Método

1.	Introducción al marco metodológico	47
2.	Los Objetivos	50
2.1	Objetivo General	50
2.2	Objetivos Específicos	50
3.	Tipo de Investigación	51
4.	Diseño de la investigación	51
5.	Estrategia general	51
6.	Desarrollo del proyecto	53
6.1	Propuesta documental	53
6.1.1	Ficha Técnica	53
6.1.2	Público	54
6.1.3	Duración	54
6.1.4	Formato	54
6.1.5	Soporte	54
6.1.6	Sinopsis	54
6.1.7	Estilo Visual	56
6.1.7.1	Manejo de la Estética	56
6.1.7.2	Encuadres	56
6.1.7.3	Iluminación	57
6.1.7.4	Montaje	57
6.1.8	Sonido	58

6.1.8.1	Captación del audio.	58
6.1.8.2	Tratamiento de la música	58
6.1.8.3	Efectos y silencios	59
6.2	Desglose de necesidades de producción	59
6.3	Plan de rodaje	61
6.4	Presupuesto	64
6.5	Análisis de costos	66
6.6	Guión documental	68
6.7	Cuestionarios	69
6.7.1	Cuestionario 1 (Plaza Cubierta)	69
6.7.2	Cuestionario 2 (Conjunto Central)	70
6.7.3	Cuestionario 3 (Usuario Plaza Cubierta)	71
6.7.4	Cuestionario 4 (Trabajador Aula Magna)	71
6.7.5	Cuestionario 5 (Aula Magna)	71
6.8	Guión ficción	73
6.8.1	Versión 01	73
6.8.2	Versión 02	76
6.8.3	Versión 03	79
6.9	Guión técnico	85
7.	Conclusiones y recomendaciones	88
	Referencias Bibliográficas y Electrónicas	93
	Anexos	96

RESUMEN

El cine documental ha evolucionado a lo largo de las últimas décadas y han surgido múltiples propuestas y temas. La televisión se ha apropiado de este género y al documental cinematográfico se le han cedido grandes libertades.

El objetivo de esta investigación es probar las libertades del género y explorar los límites entre este y la ficción, con el fin de aprovechar y explotar la riqueza del documental.

¿Es posible realizar una pieza documental bajo una narrativa de ficción? Esta es la pregunta que se pretende responder. Yendo a las profundidades del documental, desglosándolo y conociendo sus límites, será posible conocer el resultado.

Para lograr este objetivo es necesario ubicar un tema que permita esta exploración, un tema capaz de soportar ambos géneros y no serle infiel a ninguno, simplemente hay que ubicar una historia que permita crear y documentar.

Según Bill Nichols toda pieza cinematográfica es documental, sin embargo existen estándares que sugieren grandes diferenciaciones. Pero estas diferencias no suponen un punto de inflexión, por el contrario, ambos géneros prestan sus atributos al otro para complementarse entre sí y conquistar nuevos terrenos.

ABSTRACT

Documentary film has evolved in the last decades and many different themes and approaches have surfaced during that time. Meanwhile, television has adopted the genre and as a consequence, the documentary film has enjoyed a lot of freedom.

The objective of this investigation is to test the possibilities that the genre offers and to explore the boundaries between documentary and fiction, with the purpose of benefiting from its richness.

Is it possible to make a documentary film with the narrative of fiction films? This is the question that will be addressed. Going into the realm of the documentary film, analyzing and learning its limits, it will be possible to know the answer.

To achieve this, it is necessary to find a subject that allows this type of exploration, a subject capable of sustaining both genres, in other words, a story that allows creating and documenting.

According to Bill Nichols, every film is documentary; nonetheless, there are standards that suggest vast differences. But these differences do not represent an inflection point, on the contrary, both genres offer the best of their possibilities in order to complement each other and conquer new grounds.

INTRODUCCIÓN

Se puede ubicar el inicio del cine documental con el inicio del cine mismo, y desde entonces ha evolucionado a lo largo del tiempo a la par de las tecnologías en película y video. Igualmente, desde sus inicios, se hizo evidente una distinción entre lo que es cine de ficción y cine documental. Sin embargo, en las últimas décadas han surgido grandes propuestas cinematográficas y televisivas que permiten acercar al cine de ficción con el documental. Por ello, son cada vez más comunes y populares las películas documentales; la narrativa audiovisual del documental, aunque se mantiene bastante uniforme, rápidamente está sufriendo cambios que la relacionan con el cine de ficción; y el cine de ficción cada vez usa más elementos tomados del documental para contar sus historias.

Sin embargo, aún existe una diferencia entre lo que es documental y ficción, y esa barrera es particularmente fuerte si se le observa desde el punto de vista del documental. Esto quiere decir que es menos frecuente observar un documental haciendo uso de elementos de la ficción, posiblemente en parte por paradigmas que se basan en asunciones éticas, que películas de ficción que hacen uso de elementos documentales.

Uno de estos elementos que resalta es la narrativa audiovisual, entendiéndola como la manera como se usa el lenguaje audiovisual para contar una historia o presentar una idea o argumento. Este elemento ha marcado diferencias importantes entre el cine documental y de ficción a lo largo de los años y aunque sí hay casos en los que se usan narrativas típicas del documental en la ficción, es más difícil verlo de la manera inversa y sólo más recientemente es que se están comenzando a usar indistintamente. Por ello es del interés de esta tesis realizar un video documental que utilice una narrativa audiovisual típica del cine de ficción para así proporcionar información y argumentos documentalistas.

La Ciudad Universitaria de Caracas (CUC) es la sede de la universidad más emblemática de Caracas y del país, la Universidad Central de Venezuela (UCV). Además, es un ejemplo importante y único en el mundo de la modernidad en arquitectura y por esta razón ha sido declarada patrimonio universal por la UNESCO. Parte de su importancia

arquitectónica se debe a la Síntesis de las Artes, concepto que manejó su arquitecto, Carlos Raúl Villanueva, para su concepción y construcción. Por su importancia y porque conceptualmente se presta para la finalidad del documental de esta investigación, se ha escogido como tema del video documental la Síntesis de las Artes en el complejo central de la CUC, compuesto por la Plaza de Rectorado, Plaza Cubierta, Aula Magna y Biblioteca Central.

PARTE I: El Problema

1. Delimitación

El proyecto se limitará a estudiar la manera como se adapta una narrativa de ficción a un documental acerca de la Síntesis de las Artes en el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas, culminando con la producción de la pieza.

2. **Justificación**

El cine documental es un género rico en posibilidades y alternativas. Han existido diversos criterios con respecto a cómo se debe realizar un documental y se han desarrollado tendencias que han evolucionado a través del tiempo.

Sin embargo, la tendencia actual se inclina hacia la libertad del realizador. Por lo tanto, han surgido muchas propuestas, derivadas, también, de la demanda que se ha generado alrededor del cine documental. Añadido esto al rol de la televisión, que ha contribuido a la popularidad que ha ganado el documental recientemente, se considera que actualmente el documental está en un momento estelar.

Por ello, se cree que estudiar nuevas propuestas cinematográficas que acerquen el cine documental al cine de ficción contribuiría a explotar la riqueza del género y así aprovechar las posibilidades que ofrece.

3. Recursos y Factibilidad

El proyecto se estima que será llevado a cabo en seis meses, dividido en cuatro etapas: la primera fase será de investigación y recopilación de datos; la segunda etapa constará de la preproducción de la pieza documental, desde el guión hasta la recolección de recursos materiales, monetarios, humanos etcétera; la tercera etapa constará de la producción de la pieza documental, subdividida en función de pautas, en las que se agruparán la mayor cantidad de recursos asignados por locación y dependiendo de la disponibilidad de tiempo de los entrevistados; finalmente, la cuarta etapa, constará de la postproducción, en donde se constituirán todos los elementos necesarios para la culminación de la pieza, se editará el material grabado, se analizarán los resultados y se concluirá el proyecto.

3.1 Recursos Materiales

Se cuentan con los siguientes recursos:

- 1 Cámara HDV Sony FX1
- 1 Cámara Fotográfica Canon EOS 400D
- 1 Cámara Fotográfica Canon EOS 350D
- 1 Computadora Mac Pro
- 1 Computadora iMac G5
- 1 Disco duro externo USB 2.0 250Gb
- 1 Disco duro externo FireWire 500Gb
- 1 Estudio de audio para grabación y audio post.
- 1 Micrófono tipo Rifle
- 2 Micrófonos tipo Lavalier
- 1 Trípode Manfrotto de cabezal grande.

3.2 Recursos humanos

Se cuentan con los siguientes recursos humanos:

Una productora de campo
Un director de audio
Un director y editor de audio post
Un editor
Un animador 2D
Un actor

3.3 Recursos de tiempo

Se estiman los siguientes tiempos para llevar a cabo el proyecto:

Dos meses y medio para la primera fase: Investigación

Un mes y medio para la segunda fase: Pre-producción

Medio mes para la tercera fase: Producción

Un mes y medio para la cuarta fase: Post-producción

4. Planteamiento del Problema

¿Cómo realizar una propuesta cinematográfica en la que se adapte una narrativa de cine de ficción a una pieza de cine documental?

5. Terminología Básica

Video Documental: dicho de una película cinematográfica, realizada en formato de video, que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.

Cine de Ficción: obra cinematográfica, generalmente narrativa, que trata de sucesos y personajes imaginarios.

Narrativa Audiovisual: la manera como se usa el lenguaje audiovisual para contar una historia o presentar una idea o argumento.

PARTE II: El Marco Teórico

CAPÍTULO I - Ciudad Universitaria de Caracas: Conjunto Central.

1. Breve Reseña Histórica de la Universidad Central de Venezuela.

La historia de la Universidad Central de Venezuela se inicia en 1721, cuando se crea la Real y Pontificia Universidad de Caracas por decreto del Rey de España, Felipe V. La sede estaba ubicada en el Seminario de Santa Rosa de Lima, situado en la Plaza Mayor de Caracas. A finales del siglo XIX, durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco, se reformó la fachada de la antigua universidad. Igualmente, se decretaron nuevas obras para alojar nuevas dependencias. Sin embargo, el crecimiento de la población estudiantil era mayor que el crecimiento de las edificaciones de la universidad, y aunque esta se expandiera, pronto resultó insuficiente. Además, varias escuelas estaban fuera del núcleo de la universidad y dispersas por distintas zonas de la ciudad. Esto traía como consecuencia la fragmentación de su funcionamiento, por lo que se acordó a mudar la universidad a un nuevo y único recinto que estuviera ubicado en las afueras de Caracas.

Se sustituye así a la universidad latina localizada en el centro urbano, por el modelo del 'campus' de las universidades anglosajonas, especialmente las estadounidenses, que concentran en una la modernización de la institución misma. Las universidades que se crearon durante estos años en América Latina correspondieron a la idea de nuevos centros de estudios, científicos y democráticos, donde las actividades estuviesen concentradas y alejadas del bullicio y de la distracción de los centros urbanos.¹

2. Un único arquitecto: Carlos Raúl Villanueva.

No fue sino hasta 1942 que se comenzaron a hacer los estudios para lo que sería la nueva Ciudad Universitaria de Caracas, sede de la Universidad Central de

¹ Jaua, M. F. (n.d.). CUC, Su pasado. Ciudad Universitaria de Caracas, Su Máxima Obra. Extraído el 20 de Diciembre, 2006 de http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Su_Pasado/Historia_y_Desarrollo/Frames_Historia_Desarrollo.htm

Venezuela. Se escogieron los terrenos de la histórica Hacienda Ibarra para la construcción de la misma, debido a que se consideraba que esta presentaba las mejores características topográficas y una ubicación que se perfilaba a futuro como centro geográfico de la ciudad. Para ello se estableció en 1943, por el gobierno del Presidente Isaías Medina Angarita, la creación del Instituto Autónomo de la Ciudad Universitaria (ICU) y que estaba adscrito al Ministerio de Obras Públicas. “Su finalidad era llevar a cabo las distintas obras que integrarían la nueva Ciudad Universitaria.” (Jaua, n.d.)

Carlos Raúl Villanueva entra en el proyecto al participar como representante del Ministerio de Obras Públicas en una comisión que envió el ICU para visitar la Ciudad Universitaria de Bogotá, con el fin de, “hacer un estudio crítico y elaborar un informe con las mejores recomendaciones para el nuevo proyecto universitario.”, según Jaua (n.d.). Con este estudio, se concluyó que este complejo estaba caracterizado por la heterogeneidad de las obras y por la falta de coordinación en el proyecto general. Por estas razones, se tomó la decisión de que todos los edificios de la nueva Ciudad Universitaria de Caracas conformaran un solo complejo arquitectónico, por lo que era necesario que un solo arquitecto planificara y supervisara la arquitectura de todos ellos.

Finalmente, se le entrega a Villanueva esa tarea. Asume el concepto de la Ciudad Universitaria bajo los conceptos académicos que obtuvo de su formación en la Escuela de Bellas Artes de París. Concibió la obra con la finalidad de lograr exponer en ella los conceptos de la modernidad y de la síntesis de las artes. Este es un punto que se desarrollará luego. Jaua (n.d.) describe la obra de la siguiente manera:

En el primer plano, fechado en 1943, un eje principal parte de la zona médica, origen de toda la composición y ubicada al oeste, dirigiéndose hacia el este con los edificios del Rectorado, Aula Magna y Biblioteca Central en el centro; frente a estos se ubican las diferentes facultades, las viviendas y áreas de servicios hasta llegar finalmente a la zona de deportes con unos grandes estadios. Al norte

del conjunto se ubica el Jardín Botánico. La Escuela Técnica Industrial, a pesar que en un principio era autónoma a la universidad, se incorporó en el plano de conjunto inicial. Desde el principio el urbanismo contemplaba la presencia del automóvil, por medio de una sucesión de calles curvas, y de caminerías peatonales que conectaban a los diferentes grupos de edificaciones siempre a lo largo de los jardines. Los sucesivos planos de conjunto mantuvieron los criterios académicos del primero, pero con una mayor complejidad y elaboración tanto en el conjunto urbanístico como en las edificaciones. Hacia el este continúa como elemento de remate, el Estadio Olímpico, que mantendrá siempre esta ubicación a pesar de los cambios posteriores.

3. Arquitecto Carlos Raúl Villanueva: El Nacimiento de la Ciudad Universitaria de Caracas.

Habiendo estudiado en Francia, Carlos Raúl Villanueva estuvo influenciado por los conceptos de la modernidad que estaban presentes en la Europa de la época. En palabras del mismo Villanueva (1963, p. 43):

La luz es la que hace posible la arquitectura como hecho plástico y al proyectarse sobre los muros establece un juego de claro y oscuro que hace de la materia un drama y una pasión. El espacio vive únicamente bajo los efectos de la luz, hace que viva y exista. La sensación del espacio depende de su propia voluntad, revela a la arquitectura su pensamiento, su forma, sus articulaciones. La luz debe acusar y valorar el carácter y la unidad orgánica del espacio y no destruirla, y podrá alterar el carácter espacial y lograr la armonía estructura-espacio. La luz natural, fuerza básica y punto clave, hace parte de la obra levantada, le da vida por su aspecto cambiante, modifica los relieves y las formas en sus diversos ángulos.²

La Ciudad Universitaria de Caracas representa el máximo desarrollo de las ideas exploradas por Villanueva, que consistió en la búsqueda por crear una verdadera Síntesis de las Artes plásticas dentro de una obra arquitectónica de avanzada tecnología y que reinterpretara, utilizando los elementos y los temas del

² Escritos de Villanueva (n.d.) Extraído el 1 de Febrero de 2007 desde http://copred.rect.ucv.ve/BD_Documentos/Escritos_Villanueva.pdf

Movimiento Moderno, las ideas presentes en la arquitectura colonial venezolana. Al mismo tiempo, la obra es la puesta en práctica de las teorías modernas sobre planificación urbana, enfocándolo en función del ambiente tropical en que se encuentra el país. (Jaua, n.d.)

Por ello, Araque (2000) afirma lo siguiente:

Villanueva pertenece a una “segunda generación” de arquitectos modernos internacionales que demuestran cómo el proyecto de las vanguardias al aplicarse en Latinoamérica en condiciones totalmente distintas a las que dieron su origen en Europa se revitalizó y humanizó. Villanueva no propuso una fórmula arquitectónica, sino un método armonizado en la base cultural de una nación con geografía propia. En su obra, historia y modernidad no son antagónicas. A partir de 1945 evoluciona desde una modernidad abstracta y autónoma, hacia una modernidad figurativa que se enriquece con la mimesis de lo vernacular y de la historia real. Sobre un soporte cartesiano y estrictamente racional introdujo las situaciones más inesperadas provenientes de un sabio manejo de la luz como fundamento de una poética tropical e irrepetible. Superando la polaridad en la que se había construido la estética del siglo XX: la lucha entre la abstracción y la mimesis.

Este movimiento sea hace evidente en la obra de Villanueva, por una parte, en el uso del concreto reforzado. Jaua (s/f) indica que éste lo usó para:

Evidenciar la importancia de la estructura conjuntamente con el diseño arquitectónico, creando directrices para la presentación de obras de arte que él quiso añadir, y la presencia de ritmos espaciales de proporciones monumentales y formas orgánicas para expresar su funcionalidad.

Por otro lado, la modernidad se expresa en la obra de Villanueva a través de la simplificación de las estructuras para así romper con los estilos arquitectónicos clásicos y para despojarlas de ornamentos. Sin embargo, la presencia de obras de arte como esculturas, murales y pinturas responden a otra búsqueda del autor, y se refieren a lo que se conoce como la Síntesis de las Artes Mayores.

Pero la arquitectura de Villanueva buscaba además utilizar elementos presentes en la arquitectura colonial venezolana, como una forma para incorporar el diseño de la Ciudad Universitaria de Caracas al contexto tropical. Los ejemplos más importantes de eso son, por un lado, el entramado de espacios internos y patios abiertos que se integran completamente en la Facultad de Humanidades. Con respecto a esto, Jaua señala lo siguiente:

Las circulaciones son corredores que viven hacia los espacios interiores y exteriores y las aulas se abren también completamente hacia fuera con amplias protecciones solares, logrando así una de las mejores interpretaciones modernas del patio y el corredor tradicional de la época colonial, materializando una arquitectura perfectamente adecuada a las condiciones climáticas venezolanas.

Por otro lado, a través del sistema de pasillos cubiertos Villanueva logra la adaptación del diseño a las particularidades climáticas de la zona. Así, Jaua señala que:

La totalidad de la obra compuesta por un conjunto de edificaciones diferentes entre sí, no solamente por la función a la cual están destinadas sino al carácter que deben transmitir, unidas por medio de la gran variedad de pasillos cubiertos y plenamente integradas con los jardines y con las obras de arte constituye el desarrollo de ese urbanismo orgánico, dinámico, fluido y complejo que Carlos Raúl Villanueva logró alcanzar a través de su evolución arquitectónica, desde la composición académica francesa hacia la construcción del espacio moderno tropical. (16)

4. La Síntesis de las Artes Mayores.

Escribió Fernand Léger en Funciones de la Pintura:

¿Existirá en el futuro un arquitecto director de orquesta que edifique el monumento nuevo, expresión de nuestras necesidades y nuestros deseos? Creo que es posible. La sensación de belleza total, este deseo de belleza total que existe en el Hombre puede hacerse realidad en este ámbito.

El Movimiento Moderno en la arquitectura buscaba la creación de edificaciones con ausencia del ornamento. Pero en la Ciudad Universitaria de Caracas están presentes una gran cantidad de pinturas, murales y esculturas que complementan la obra de Villanueva. Esto responde al Modernismo como corriente artística y de pensar, en la que se buscaba la creación de un mejor mundo a través del arte. En la obra de Villanueva, él lo logra a través de lo que se conoce como la Síntesis de las Artes Mayores. Palomero (2000) señala que “en este contexto, la síntesis de las artes se produce a través de una arquitectura moderna, utilitaria y funcional, despojada de adornos agregados.”

Sin embargo, esta idea de la Síntesis de las Artes no fue recibida por todos los representantes de la arquitectura moderna, siguiendo el principio de Adolf Loos (citado en Palomero, 2000): “el ornamento es un crimen”

Le Corbusier tuvo que ser persuadido de integrar murales abstractos a las paredes, tal como lo hizo en el Pabellón L’Esprit Nouveau, aún cuando este era partidario del uso de superficies blancas. (Palomero, 2000). Lèger, quien convenció a Le Corbusier de integrar los murales abstractos, afirmaba “que la arquitectura era la razón de ser de la pintura abstracta y su medio natural. De ese modo propuso una “síntesis en el sentido más estricto, ya que los planos coloreados se limita a crear atmósferas y efectos perceptivos en los volúmenes arquitectónicos” (Palomero, 2000)

Así como dentro del Movimiento Moderno hubo arquitectos que no aceptaban el concepto de la Síntesis de las Artes, hubo arquitectos del Modernismo Catalán que se apegaron a estas ideas y desarrollaron construcciones bajo estos lineamientos, lo cual sugiere que el principio de la Síntesis de las Artes no es exclusivo del estilo moderno.

Carlos Raúl Villanueva (citado en Palomero, 2000) insiste en la necesidad de modificar “la tradición personalista e individualista a favor de otra que, con nuevos

signos de responsabilidad, defiendan lo humano, la conciencia social, la solidaridad colectiva”

Así la *Síntesis de las Artes* es el eje de la Ciudad Universitaria de Caracas, y transforma a ésta en uno de los pocos lugares del mundo donde se ha realizado en obras. Se caracteriza por la presencia de obras fijas o móviles, figurativas o abstractas, que ambientan un espacio cerrado; que obligan a dirigir la mirada hacia un espacio abierto y luminoso; que hacen girar al peatón en torno a ellas; que son eje de rotación para otras obras; que armonizan radiantemente con los colores de la vegetación que las encierra; que identifican los edificios por sus fachadas y otras que son la fachada misma, fundidas en la arquitectura como parte de ella. Son murales coloreados, con estructura propia de soporte, vitrales, esculturas que recuerdan figuras, esculturas que recuerdan la geometría del espacio, que armonizan en una continua explosión espacial y luminosa con los elementos arquitectónicos: muros calados, celosías, pérgolas, desniveles entre techos y las mágicas aperturas de los patios de luz, que abundan en todos los edificios del conjunto. (Jaua, n.d.) (verificar cita)

Debido a la gran variedad de obras que representan el concepto de la Síntesis de las Artes Mayores, y debido a la variación en la forma como estas obras se integran a la arquitectura de Villanueva, se ha debatido en varias ocasiones el asunto de definir si lo que está presente en la Ciudad Universitaria de Caracas es realmente una síntesis de las artes o simplemente ambientación o decoración, inclusive. Entre esculturas preexistentes, como las de Arp, Laurens y Lobo, para las cuales Villanueva buscó la mejor escenografía, y Las Nubes de Calder diseñadas especialmente para el Aula Magna como techo acústico, existen desde luego gradaciones en relación al concepto de síntesis de las artes, pero éste es lo suficientemente vago para dar cabida a varias interpretaciones.

Por un lado, entonces, se encuentra el Aula Magna. Este es posiblemente el edificio más fascinante de la arquitectura moderna latinoamericana, y en él, la

función y la forma, la técnica y el arte, la matemática y las sensaciones se funden en una sola y verdadera síntesis: el espacio arquitectónico se invade con las ondas acústicas que se reflejan ↓con perfección físicamente calculada↓ en cada una de las “Nubes” de Alexander Calder. Esta síntesis se da de manera absolutamente orgánica: esta obra no podría existir en otra parte, y el edificio sería otro sin ella.

Pero por otro lado, es importante destacar cómo las obras que se podrían catalogar como decoración operaron como símbolos de la modernidad en una ciudad como Caracas, en la que reinaba un ambiente artístico conservador. Si bien el grupo de Los Disidentes, formado en 1950, representa para entonces la vanguardia del arte venezolano al plantear un lenguaje abstracto geométrico acorde con las tendencias internacionales, sus integrantes viven en París y su obra es poco difundida en Venezuela. Y por su parte, el Museo de Bellas Artes, para la fecha, sigue fiel a la tradición paisajística local. Bajo estas circunstancias, las obras de arte de la UCV representan la irrupción de la modernidad, y este hecho es el más relevante: que Carlos Raúl Villanueva haya creado el primer museo de arte moderno del país. Los artistas extranjeros están entre los más prestigiosos del momento. Y los artistas venezolanos (salvo Narváez, Castro y Poleo) pertenecen a la nueva generación y encuentran en la arquitectura de Villanueva un terreno propicio para exhibir sus experimentos abstracto-geométricos. Entre 1953 y 1957, Armando Barrios, Alejandro Otero, Omar Carreño, Oswaldo Vigas, Mateo Manaure, Alirio Oramas, Pascual Navarro, Víctor Valera y Carlos (agregar y) González Bogen producen sus murales dentro de una estética impersonal que hoy día puede parecer algo adocenada. Por ello, con sus obras la síntesis ocurre porque todas ellas se sostienen más como conjunto, es decir, en última instancia, como obra de Carlos Raúl Villanueva, que como trabajos individuales. (Palomero, 2000)

Sin embargo, aparte de todas las consideraciones anteriores, es importante destacar que el lugar de la Ciudad Universitaria de Caracas donde se encuentra la Síntesis de las Artes Mayores en su máxima expresión es en el sistema arquitectónico que tiene por base la Biblioteca y el Aula Magna.

Después de ya casi cincuenta años, queda el testimonio de unos de los momentos más privilegiados del arte venezolano: un extraordinario conjunto arquitectónico en el cual los conceptos del estilo internacional se aclimatan al trópico gracias a la particular sensibilidad de Villanueva hacia la naturaleza, la luz y la sombra; una síntesis de las artes hecha realidad, y la apertura de nuestra cultura a los lenguajes de las vanguardias internacionales. (Palomero, 2000)

5. La Ciudad Universitaria de Caracas: cede de la Universidad Central de Venezuela

La Ciudad Universitaria de Caracas fue concebida en distintas etapas, en las que se observa la evolución de Villanueva. Comienza con el complejo de Medicina, el cual llevó a cabo con simetría, especialmente evidente en el conjunto del Hospital y los edificios del Instituto Anatómico y el Instituto de Medicina Experimental. Esta rigurosidad axial está delimitada por el pasillo cubierto trazado en sentido norte-sur, que separa a los edificios de la zona de Medicina y los de la zona del Centro Cultural-Administrativo: Rectorado, Aula Magna, Biblioteca Central, Plaza Cubierta. Por ello, este pasillo parece marcar dos momentos históricos en la arquitectura de la Ciudad Universitaria.

Todavía el proyecto para la zona del Centro Directivo-Cultural es simétrico con respecto al eje principal de todo el conjunto, pero es aquí donde se inicia el cambio hacia la adopción de unos criterios urbanos radicalmente diferentes. Estos proyectos revelan el paso de Villanueva de su primera modernidad a una arquitectura plenamente moderna, siendo ese el momento supremo de los valores y las cualidades de toda la obra. (Jaua, n.d.)

Las dos siguientes etapas de la construcción de la Ciudad Universitaria corresponden a las facultades de Ingeniería y de Humanidades. Estas fueron concebidos como un conjunto de edificios bajos en su mayoría, muy sencillos, destinados a servir como lugares de trabajo y estudio. Particularmente en la Facultad

de Humanidades, Villanueva usó patios internos y corredores para realizar un entramado donde estos espacios abiertos se integren completamente con los salones.

El siguiente momento, y de gran importancia en la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas, es el de la Facultad de Arquitectura. Jaua (n.d.) destaca su importancia de la siguiente manera:

Villanueva reúne en este edificio, particularmente importante para él por la función a la que estaría destinado, el desarrollo de los cuerpos bajos complejos y variados, con la torre elevada y prismática que había realizado ya para la Biblioteca Central. Este edificio inaugura una etapa en la que Villanueva va a ir concentrando las aulas en torres altas y elevadas del suelo, articuladas a cuerpos bajos destinados a auditorios y bibliotecas, y siempre conectadas al exterior mediante las plantas bajas abiertas y los corredores techados. Así sucedió con las subsiguientes Facultades de Farmacia, de Odontología y de Ciencias Económicas y Sociales.

6. La Modernidad y la Ciudad Universitaria de Caracas.

El Movimiento Moderno, en cuanto al arte, se refiere a un período que va desde los años de 1860 hasta los años de 1970. Los artistas modernos se caracterizaban por la exploración de nueva materia para pintar, valores y relaciones espaciales. Realizaban esta búsqueda rompiendo conscientemente con estilos clásicos de pintura. Pero las raíces del modernismo se pueden seguir hasta mucho antes que el siglo XIX. (Witcombe, 2000)

Para los historiadores ↓pero no los historiadores de arte↓ el período moderno comienza con el Renacimiento. Esto se debe a que en el Renacimiento se

puede reconocer una expresión de confianza en la posibilidad del ser humano de entender y luego dominar la naturaleza y las fuerzas naturales, de poder capturar la naturaleza del universo y de incluso moldear el destino individual de cada quien y del mundo. Esto responde a un movimiento intelectual cuyo estímulo generador más inmediato fue la llamada Revolución Científica del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, cuando hombres como Galileo Galilei e Isaac Newton, mediante el uso de la razón para estudiar la naturaleza, hicieron descubrimientos científicos espectaculares en los que revelaron varias verdades científicas. (Witcombe, 2000)

La idea de que “la verdad” puede ser descubierta a través del uso de la razón es lo más influyente para el pensamiento moderno. Para ese momento, ese concepto sería capaz de liberar a las personas de las instituciones consideradas corruptas como la Iglesia y la monarquía que con sus maneras erradas y tradicionales de pensar mantenían a la gente subyugada a la ignorancia y superstición. La creencia entonces, era que “la verdad te liberará”. Así, el concepto de la libertad se convirtió en el centro de una visión de una nueva sociedad y a través de la verdad y la libertad el mundo se transformaría en un mejor lugar, según Witcombe (2000).

Estas ideas influyeron en el Movimiento Moderno de manera que el objetivo final del movimiento era que el papel del artista y su arte era la creación de una sociedad mejor. Y es por esta razón que los artistas modernos rechazaban de tal manera las nociones clásicas y académicas del arte en las que estaban presentes los conceptos promulgados por la religión y la Iglesia, considerados como “lo bello”. Este movimiento arrojó a varios estilos pictóricos que andaban en la misma búsqueda y que eran considerados, en cambio, como “lo feo”. Entre ellos se encuentran el Romanticismo de Delacroix, el Realismo de Courbet y el Naturalismo de Manet. Años más tarde, para el siglo XX, los estilos Cubista de Picasso y Surrealista de Dalí también entran dentro del movimiento moderno, y de la búsqueda de una mejor sociedad. (Witcombe, 2000)

La Primera Guerra Mundial fue un duro golpe para el pensamiento moderno, ya que esta era producto del avance tecnológico y científico. Luego, la Segunda Guerra Mundial terminó por acabar con él.

En cuanto a la arquitectura, la modernidad se entiende como un término distinto. En este caso, se refiere a un estilo que surge en la década posterior a la Primera Guerra Mundial.

Se caracteriza por la simplificación de las formas, la ausencia de ornamento y la renuncia consciente a la composición académica clásica, la cual fue sustituida por un estética con referencias a las distintas tendencias del arte moderno como el cubismo, el expresionismo, el neoplasticismo, el futurismo y otros. Pero es, sobre todo, el uso de los nuevos materiales como el hierro, el hormigón armado, así como la aplicación de las tecnologías asociadas, el hecho determinante que cambió para siempre la manera de proyectar y construir los edificios o los espacios para la vida y la actividad humana. (Wales & Sanger, 2006)

Los primeros intentos por asimilar la tecnología moderna en la teoría y la práctica y de formular un estilo moderno de arquitectura acorde con la época se remontan a mediados del siglo XIX. Así, un ejemplo importante es el Palacio de Cristal de Sir Joseph Paxton en Londres en el año 1851, en el que el progreso técnico en el uso del hierro y vidrio le permitieron construir un palacio constituido en su totalidad por estos materiales. Otro momento importante se da en 1889 con la construcción de la Torre Eiffel, compuesta por un esqueleto expuesto de hierro. Y en Chicago, en 1885, William Le Baron Jenney fue pionero en el uso de un esqueleto completo de hierro para el rascacielos urbano, en el Home Insurance Building. (Columbia University Press., 2007)

Para el año 1920, existía la noción de que las formas de los edificios debían ser determinados por sus funciones y materiales para poder alcanzar significado y belleza en términos contemporáneos, sin tener que recurrir al ornamento tradicional.

En lugar de concebir el edificio como una masa pesada hecha con materiales laboriosos, los principales innovadores de la arquitectura moderna lo consideraban como un volumen de espacio encerrado por luz y paredes delgadas de cortina. (Columbia University Press., 2007)

7. El Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas: Obra Cumbre.

El Conjunto Central fue desarrollado y construido entre 1952 y 1953 y está compuesto por el edificio de la Biblioteca Central, el Aula Magna, la Sala de Conciertos, la Plaza del Rectorado y la Plaza Cubierta, dispuestos en sentido Norte-Sur, “rompiendo con la relación de simetría y la orientación este-oeste que imponía el eje del primer plan de la Ciudad Universitaria” (Maciá Pintó, sin fecha), marcando un cambio en la concepción de la Ciudad Universitaria de Caracas.

Para Maciá Pintó este conjunto es la máxima representación de la experiencia de la Síntesis de las Artes, es la obra más importante de la Ciudad Universitaria y, probablemente, una de las obras más importantes de la arquitectura contemporánea.

El Conjunto Central aparece como la expresión del nuevo desafío arquitectónico planteado a partir del ensamblaje de los edificios en torno a un espacio urbano. La interpretación de un complejo espacio cubista arrasa con la visión neoclasicista y monumental prevista para el núcleo universitario de la zona médica apenas cinco años antes. Villanueva centra su atención en la reinterpretación de un espacio público con calidades que lo asemejen a un espacio interno. Esta experiencia rompe con su interés por organizar la composición a partir de un esquema axial de procedencia académica. A partir de entonces inicia un lenguaje personal que demuestra su definitiva

vocación como maestro de la arquitectura moderna. (Niño, William, n.d.)

7.1 Plaza del Rectorado.

Es el contacto principal de la Ciudad Universitaria con la Ciudad de Caracas. Inicia con la Torre del Reloj y culmina con la Plaza Cubierta. Es un sistema de comunicación entre el edificio de Rectorado, el edificio de Comunicaciones y Servicios Estudiantiles, el edificio del Museo y la Plaza Cubierta.

Cuenta con diversas obras de arte, una escultura de bronce de Francisco Narváez, aunque originalmente se encontraba en la terraza del edificio de Biblioteca, unos murales de Oswaldo Vigas y un mural de Armando Barrios. Esta plaza no es sólo el primer contacto con la Ciudad Universitaria, sino el primer contacto con la Síntesis de las Artes de Villanueva.

El recinto que forman estos edificios, tiene la escala de un patio grande abierto al cielo, es así la 'plaza de sol', que se conecta por la gran marquesina central, al otro lado del edificio del rectorado desdoblándose en la 'plaza de sombra' que forma la llamada Plaza Cubierta, definida por un extenso techo de límites redondeados que atrapan un espacio de perspectivas abiertas y cambiantes. La primera pudiera ser una plaza renacentista, la segunda es una invención; mitad patio, jardín, calle, zaguán o vestíbulo, es una suma de sensaciones, el paso a un espacio nuevo. (Pintó, Maciá, n.d.)

7.2 Aula Magna.

El Aula Magna es, como dice Maciá Pintó, el alma de la Plaza Cubierta, es el auditorio más importante de todos los que se encuentran en la Ciudad Universitaria. Posee una capacidad para más de 2.500 espectadores, dispuestos en un espacio con forma abanico, el techo del auditorio cuenta con los platillos flotantes creados por Alexander Calder, que cumplen con dos funciones, la primera es decorativa y la segunda es la de “irradiar las ondas acústicas, en el cenit del movimiento musical emprendido en la Plaza Cubierta y cuya culminación es esta obra, alumbramiento definitivo y feliz de la Síntesis de las Artes.” (Pintó, Maciá – sin fecha). La acústica de esta auditorio fue calculada por la firma de ingenieros Bolt, Beranek y Newman.

El Aula Magna está hecha de puro y simple espacio arquitectónico, escultórico, humano; ella en su moderna y descarnada franqueza, se nos presenta y devela con los rasgos de lo esencial.

Para Sibyl Molí-Nagy ‘es la celebración festiva y lírica del espacio, un resuelto llamado a la sensibilidad individual; para el disfrute de todos. (Pintó, Maciá, n.d.)

7.3 Plaza Cubierta y Corredores.

La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria es aquella que comunica los edificios de Biblioteca Central, Aula Magna, Sala de Conciertos y Rectorado y Paraninfo. Su extensión se da desde la Plaza del Rectorado hasta el edificio de la Biblioteca Central y está dispuesta de Norte a Sur.

Es una construcción de Arte de Vanguardia, según Roger Corbacho en su tesis de doctorado “La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (1952): La Síntesis de las Artes como paradigma de lo perceptible en el Arte de Vanguardia”(Barcelona, 2001), en esta se pueden apreciar

juegos de luces y sombras, claro-oscuro. Es un lugar para transitar, reunirse, es un lugar en donde la arquitectura y la naturaleza comulgan.

El techo varía en altura en distintos lugares, hay varios patios de luz para disponer jardines, obras de arte como el Amphion de Henry Laurens, el Pastor de Nubes de Jean Arp, Positivo-Negativo y Sofía de Victor Vasarely, Dinamismo a 30 de Antoine Pevsner; y murales de Fernand Legar, Victor Vasarely, Mateo Manaure y Pascual Navarro.

La Plaza Cubierta es un lugar dramatizado por peculiares sensaciones plásticas, conformadas a partir de otros tantos sistemas de órdenes enfrentados que configuran un campo de singular tipología, en tanto que su arquitectura plantea inusitadas interacciones que se prolongan sobre el espectro infinito de interpretaciones que formula el observador que la recorre, trascendiendo las transmisiones unívocas, limitadas a expresar la función objetiva de las motivaciones que las impulsan. Un ámbito susceptible de ser habitable en la confluencia de los múltiples flujos comunicativos dimanates. (Corbacho, 2001)

7.4 Biblioteca Central.

Es un volumen cúbico de más de diez plantas, comunicado con la Plaza Cubierta, es el término del Conjunto Central y orientado en la misma dirección, Norte-Sur.

Cuenta con pisos de granito, techos a doble altura, jardines, salas de lectura y diversas obras de arte, como el Vitral de Fernand Leger en la recepción del edificio.

Dentro del conjunto central, el edificio de la biblioteca aparece como un sólido elemento cuya fuerza estética, única y autónoma identifica urbanísticamente el conjunto central. Aunque a escala urbana el edificio se presenta como un elemento independiente, en su interior se descubre el funcionamiento de tres cuerpos ensamblados: uno bajo

destinado al museo, otro a las salas de lectura prologado en sus vistas hacia la montaña y el tercero destinado a los depósitos ubicados en el prisma vertical. La Biblioteca Central se encuentra conectada, a través de la planta baja, con la Plaza Cubierta. El impacto del volumen hermético de diez pisos de altura, intensamente rojo y ausente de articulación representa un temprano manifiesto minimalista ya que sólo recurre a la cruda expresión de su sistema estructural conformado por un planteamiento de pórticos de concreto. (Niño, n.d.)

8. Ciudad Universitaria de Caracas: Patrimonio Mundial de la Humanidad

El 30 de noviembre de 2000 en la ciudad de Cairns, Australia, la Ciudad Universitaria de Caracas fue declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad. El 21 de enero de 2001 el Director General de la UNESCO, Koichiro Mansura, visitó la Ciudad Universitaria de Caracas para entregar formalmente la declaratoria de Patrimonio Mundial, que junto a la Ciudad de Coro y su Puerto La Vela, pasó a ser el segundo bien Cultural de Venezuela.

Esta declaración se debió a dos criterios básicos, el primero es que la Ciudad Universitaria de Caracas “representa la combinación de los más altos ideales y conceptos de la planificación urbana moderna, la arquitectura y el arte de los inicios del siglo XX. El otro criterio refiere que la Ciudad Univertsitaria de Caracas constituye una interpretación ingeniosa de los conceptos y espacios de tradición colonial, y un ejemplo de la arquitectura abierta y protegida, apropiada para un ambiente tropical típico.” (Comité del Patrimonio Mundial, su Bureau y el Instituto Internacional de Monumentos y Sitios , n.d.).

9. El Espacio Habitable.

El Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas es una pequeña maravilla, quizá una de las pocas maravillas vanguardistas y modernas de Caracas.

Es un espacio que invita a ser habitado, pero poco comprendido. Los arquitectos y estudiosos de la obra de Villanueva buscan conocer qué hay detrás de los muros, pisos y techos que componen a la Ciudad Universitaria de Caracas, buscan descifrar significados y significantes, sin embargo es un espacio que hay que vivir para poder comprender.

No hace falta ser arquitecto para descubrir una maravilla, que nace de la reflexión de un artista, un arquitecto inspirado en las artes y motivado con llevarlas artes a la calle, motivación que lo impulsó a "sintetizar" arquitectura y arte en los mismos espacios y que las obras de arte no resultaran un mero elemento decorativo, sino que trascendieran a formar parte de los espacios, y formar parte de las personas que los habitan.

La Ciudad Universitaria de Caracas es un ícono de la ciudad a la que pertenece, es motivación para muchos venezolanos y, acompañada de la tradición y trascendencia de la Universidad Central de Venezuela, invita a los venezolanos a las aulas de clase.

La Ciudad Universitaria de Caracas es, en definitiva, una pequeña maravilla caraqueña, una pequeña maravilla venezolana y que, ahora, pertenece a toda la humanidad, gracias a la UNESCO, tras declararla Patrimonio Mundial de la Humanidad.

CAPÍTULO II - El Documental

1. La realidad del documental.

Bordwell y Thompson en *Arte Cinematográfico* (2003) señalan que “el propósito del documental es presentar información real sobre el mundo fuera del cine” (p. 110). Tomando esto como referencia, se puede afirmar que el documental tiene sus inicios junto con el cine en general: las primeras proyecciones de los hermanos Lumière no eran más que la presentación de información real sobre el mundo fuera de sus proyecciones. Bajo este enfoque, así como el documental aparece con el cine, la distinción entre cine de ficción y cine documental surge muy temprano en su historia. La primera vez que se diferencia es poco tiempo después de las proyecciones de los Lumière cuando aparecen las películas de Georges Mèliès, quien innovó con numerosas técnicas para presentar la fantasía en sus películas y proyectar en su cine información no real sobre el mundo. Este tipo de diferenciación a evolucionado a lo largo del tiempo hasta el punto en que hay autores que afirman que existe una diferencia grande entre el cine ficción y el documental, como lo hace Michael Rabiger en *Dirección de documentales* (1987) (los títulos van en itálica): “es lo completamente opuesto al cine de esparcimiento y evasión, ya que se concentra en la riqueza y ambigüedad de la vida, tal como es realmente” (p. 4).

Sin embargo, hay autores que borran las diferencias entre ambos tipos de cine. Tal es la postura de Paz y Montero en *El cine informativo 1895-1945* (2002): “ (...) cualquier producción cinematográfica informa de algo: da noticia de asuntos ↓ actuales o pasados ↓ o sencillamente manifiesta un modo de pensar en la resolución o manera de presentar una historia de ficción. En este sentido cualquier tipo de cine ↓ todo cine ↓ sería informativo” (p. 8). Esa es la corriente que aquí se adopta para obtener un punto de vista sobre el cine ficción y documental que no sea tan rígido en cuanto a las diferencias entre ambos.

Para adentrarse más en este sentido, se toma como referencia la propuesta que Bill Nichols (2001) expone en *Introduction to documentary*: “todo filme es un documental. Incluso la más compleja de las ficciones provee evidencia de la cultura que la produjo y reproduce los parecidos de las personas que actúan en ellos. De hecho, podríamos decir que hay dos tipos de películas: los documentales de consecución de sueños y los documentales de representación social. Cada tipo cuenta una historia, pero las historias o narrativas son de tipos distintos.” (p. 1). De aquí, Nichols (2001) explica que los documentales de consecución de sueños son los que normalmente llamamos ficciones y los documentales de representación social son los que se conocen como documentales de no ficción. El segundo es el tipo de documental que se desarrollará a continuación y será al que se hará referencia al decir, simplemente, documental.

2. ¿Qué es un documental?

El documental expone una representación de la realidad. A través de esto presenta argumentos e informa del mundo histórico. Según Nichols (2001), el filme documental representa la realidad de tres maneras. Primero, ofrecen una imagen del mundo que la reconocemos como real y por ello, que es posible de observar y experimentar fuera del mundo cinematográfico. Segundo, exponen los intereses particulares de organizaciones o de particulares que están relacionados con la producción del documental. Y tercero, presentan la información de un tema en particular de la misma manera como un abogado lo haría, es decir, lo presenta para persuadir o exponer un punto de vista o interpretación en particular. En este punto en particular coincide Rabiger (1987) al afirmar lo siguiente: “el verdadero documental no es el que ensalza o promociona un producto o servicio. Ni siquiera tiene como objetivo principal medir objetivamente unos hechos” (pp. 4-5).

Estás son ciertas características que ayudan a entender la definición del documental. Sin embargo, Bill Nichols en su libro *Representing reality* (1991) alega que el documental como concepto o práctica no abarca un territorio definido. Así,

“el documental no usa un inventario limitado de técnicas, no toca un número específico de temas y no adopta una taxonomía de formas, estilos o modos definidos” (p.12). Por ello, sugiere que para definir realmente lo que implica un documental, es necesario hacerlo desde tres puntos de vistas: el del realizador, el del texto y el del espectador. Así, “se obtendrán tres definiciones distintas pero no contradictorias que permitirán analizar el concepto de documental con mayor profundidad” (p.12).

En lo que se refiere al punto de vista del realizador, es muy común adoptar una postura errónea en cuanto al concepto de control: se tiende a considerar que un documental se caracteriza por la falta de control que tiene el realizador sobre el sujeto a filmar, a diferencia del control que este puede tener en un trabajo de ficción. Nichols explica que esto es falso básicamente por dos razones. En primer lugar, asumir esto es negar a las técnicas que puedan usar algunos realizadores de ficción en las que busquen no intervenir en lo que filman para obtener algún efecto deseado. En segundo lugar, dentro del cine documental se puede ejercer un control tan grande en cuanto al sujeto, en términos de iluminación, escenario y comportamiento, que negaría esta manera de definir el documental. Y no sólo eso, además, en casos en que se practique una metodología de no intervenir en nada del sujeto, se tiene que tener un control aún mayor de la manera en que se está filmando y se está produciendo para realmente aplicar ese tipo de metodología exitosamente.

Sin embargo, sí hay un aspecto del control que Nichols considera útil para catalogar el documental en cuanto al realizador. Se refiere al control que este tiene sobre la historia: en un documental, el realizador no puede controlar en su totalidad la historia de lo que ocurre con el sujeto. Esto no ocurre con el cine de ficción, en el que el realizador controla totalmente la historia de su sujeto. Este tipo de diferencia lo expone Feldman en *Guión argumental, guión documental* (1990): “el primero (guión argumental) permite una aproximación mucho más detallada al tema, el segundo (guión documental) está obligado a dejar un margen mayor a lo fortuito” (p. 35).

Pero lo que para Nichols define generalmente el documental en cuanto al realizador es el estatus que tiene el cine documental de considerarse como una institución formal. Explica que sus miembros están definidos, aunque parezca algo redundante, como aquellos que realizan o están involucrados en la circulación de películas documentales; miembros que comparten un mandato impuesto por ellos mismos de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios; miembros que comparten problemas similares y hablan un lenguaje en común en cuanto a la naturaleza peculiar de su mandato. A esto se le añade la manera como estas películas son distribuidas y proyectadas: “las ubican en circuitos de proyección mucho menos comerciales que el de las películas de ficción” (p. 14). Debido a todas estas características es que la clasificación del documental de Nichols desde el punto de vista del realizador va dirigida a considerar el género documental como una práctica institucional con un discurso propio. Por ello, Nichols llega a sugerir que el documental es: “lo que aquellos que se consideran a sí mismos documentalistas producen” (p.14). Vemos, entonces, que la definición desde este punto de vista refleja las características de la industria relacionado con el documental y las personas que los realizan y el hecho de que es un género que se define por sí mismo y por las personas que lo componen.

La segunda manera de definir el documental es desde el punto de vista del texto. Esto se refiere, no tanto al contenido del documental, sino a la narrativa de la película. Aunque la manera de hacer esto tanto en ficción como en no ficción es muy variada, hay parámetros generales que permiten definir el documental desde este punto de vista. Así, mientras que las películas de ficción se basan en contar una historia en la que se centra en las acciones de los personajes y la relación espacio-temporal de ellos con su entorno y los demás personajes dejando en segundo plano la secuencia lógica de las ideas, en el documental se invierten estos parámetros: lo más importante es la secuencia lógica de las ideas para presentar un argumento y en segundo plano quedan las relaciones espacio-temporales de los personajes que estén en la película. Por ello, es normal ver en un documental un salto de una imagen de

una persona hablando en un lugar y tiempo determinado a una imagen de otro lugar distinto, en el que no está esa persona, pero que juntas arman una idea concreta.

Por ello, Nichols expone lo siguiente en comparación con el cine de ficción: “un filme documental puede soportar muchos mas saltos y fisuras en la apariencia visual de su mundo aunque represente el mundo histórico. Las personas y los lugares pueden aparecer de una manera intermitente que molestaría mucho si se tratara de ficción. Una representación intermitente de personas y lugares, basados en los requerimientos de un sentido lógico puede, de hecho, servir como una característica distinguible del documental” (p.19).

El tercer punto de vista que Nichols utiliza para definir el documental es desde el espectador. A lo que se refiere con esto es a las expectativas y las cosas que asumen las personas que están viendo un documental. Según Nichols, esto puede ser más valioso para definir el documental que cualquier otra cosa por lo siguiente: “aislando un texto, no hay nada que absolutamente o infaliblemente distingue al documental de la ficción. La forma paradigmática del documental; la invocación de una lógica documental, la dependencia en la evidencia, la edición de acuerdo a la evidencia y la construcción de un argumento; la mayor importancia del sonido en general y de los comentarios, testimonios y relatos específicamente; y la función y naturaleza con sentido histórico de los distintos modos de producción documental pueden ser todos simulados dentro de una narrativa de ficción” (p. 24).

Por ello es que es muy importante, quizás la de mayor peso, las expectativas del espectador para definir el documental. Todo filme es promocionado como un filme de ficción o documental. Esto es algo que ha surgido con el desarrollo del cine y que permite a la persona que está viendo el filme sintonizarse con el tipo de narrativa y códigos que se van a usar en la película que van a ver. Esto, aunque contribuye al entendimiento y es parte del entrenamiento y enseñanza de los espectadores en el lenguaje audiovisual, funciona como un catalogador que inmediatamente identifica a un filme como ficción o documental.

Se pueden distinguir dos niveles de predisposiciones. En primer lugar, están las predisposiciones que distinguen más fuertemente al documental. Se refiere a que los espectadores asumen que lo que están viendo en un documental es lo más fiel posible al mundo histórico y que además las acciones que están viendo sucedieron delante de la cámara de la misma manera como lo están viendo ellos. En segundo lugar, están otro tipo de predisposiciones más generales. Se refiere a las inferencias que hace el espectador para ir entendiendo lo que está viendo e ir armando él mismo un argumento. En el caso de la ficción estas inferencias están dedicadas a ir completando una historia.

3. Tipos de Documental

Hablar de los tipos de documental es un poco hablar de su historia ya que las transformaciones que ha sufrido han sido el resultado, en gran medida, de la evolución de las tecnologías y técnicas para filmar o grabar. En un principio, el documental surge al mismo tiempo que el cine, como se explicó anteriormente. A partir de allí, los documentales que surgieron fueron principalmente reportajes de guerra y proyectaban un punto de vista propagandístico de la Primera Guerra Mundial. De allí en adelante, los documentales perdieron su fuerza y a partir de 1907 el público se decantó totalmente hacia las producciones de ficción. El próximo hito importante en la historia de los documentales lo marcan las producciones de Robert J. Flaherty, que con su película *Nanook, el esquimal* (1922) da inicio a lo que hoy se conoce como cine documental. Esto se debe a que en este film, Flaherty utiliza una diversidad de planos y presenta secuencias propias del cine ficción de la época, con lo que logra lo que plantea Paz y Montero (2002): “en otras palabras, el documental carece de ficción o fantasía, pero es creativo porque parte de una inspiración personal para interpretar los hechos” (p. 99).

A partir de este momento se hace válido el análisis que realiza Bill Nichols en su libro *Representing Reality* para describir los distintos tipos de documental.

Esta es la clasificación que aquí se toma como base. Nichols explica cómo, en el mundo documental, las muchas variables que se pueden presentar en cuanto al material a ser documentado resulta en muchas maneras de abordarlo, de presentar el texto. Estas posibilidades ↓y sus limitaciones también↓ a lo largo de la historia han generado distintas convenciones para la manera de presentar los documentales. Por ello, habla de los distintos modos de representación de documentales. Define el término como: “maneras básicas de organizar los textos de acuerdo a ciertas características o convenciones recurrentes” (p. 32). Así, presenta cuatro modos principales de representación de documentales: expositivo, observativo, interactivo y reflexivo.

El modo expositivo de realizar un documental es el más antiguo de todos. Se trata de presentar el documental a través del uso de narración o títulos para así presentar un argumento fuerte y un punto de vista definido. Este tipo de narración se le conoce como la “voz de Dios” porque suena objetiva y omnisciente. Esta objetividad es relativa. Por un lado, este modo de representación es el tipo que se usa en los reportajes y es considerado como el más objetivo de todos, ya que el narrador puede tocar distintos puntos independientemente del hilo visual para así abarcar posiciones opuestas de un mismo tema para alcanzar la objetividad. Pero por otro lado, también puede ser usado para abordar los temas desde un punto de vista en particular y persuadir al observador hacia una postura en particular. En los documentales de modo expositivo, el sonido predomina sobre la secuencia lógica de las imágenes. Es frecuente observar cortes bruscos de la imagen como un recurso para presentar yuxtaposiciones y metáforas que sirvan para enriquecer el argumento.

El modo observativo se centra en la no intervención del realizador en el documental. Aquí, el realizador se ubica con el equipo de grabación ante los sucesos que desea registrar y observa, sin intervenir, en lo que sucede delante de la cámara. A diferencia del modo expositivo, es de mayor importancia la secuencia de

imágenes y el sonido directo, ya que se construye a partir de esto secuencias lógicas de espacio-tiempo que predominan sobre la construcción de un argumento. Así, el paradigma pasa de organizar el filme para exponer un argumento que solucione un problema, a describir extensivamente los eventos de la vida cotidiana. Por estas razones, este tipo de película se presta más para tratar temas contemporáneos, a diferencia del expositivo, que es ideal para tratar temas históricos. Es importante tomar en cuenta lo que explica Nichols sobre este modo: “Para el espectador, los documentales observativos presentan un esquema de referencia similar al del filme de ficción. (...) Vemos y escuchamos actores sociales. Este término se refiere a “individuos” o “personas”. Aquellos a quienes observamos rara vez están entrenados o intervenidos en su comportamiento. Yo uso el término “actor social” para hacer hincapié en el grado en que los individuos se presentan a ellos mismos hacia otros; esto puede ser construido como una actuación. El término también está dirigido a recordarnos que los actores sociales, personas, mantienen la capacidad de conducirse dentro el espacio histórico en el que actúan” (p. 42).

En el modo interactivo surge como resultado del avance de los sistemas de registro de imagen y sonido, que hicieron posible no sólo la capacidad de movilización sino también la capacidad de registrar el sonido en el momento. Así, en vez de presentar la influencia del realizador desde la “voz de Dios” como en el modo expositivo, o de abstraerse totalmente de la acción como en el modo observativo, en este modo el realizador pasa a formar parte de lo que sucede delante de las cámaras, y su aportación es en el momento, en interacción con lo que está sucediendo. Esta interacción puede ser de muchas formas. Entre ellas están, por un lado, una intervención reducida en el que el realizador funciona de presentador y de conductor del argumento que se presenta en la película a través de las participaciones de los actores sociales que estén involucrados en los sucesos del filme. Por otro lado, está otra intervención más acentuada, a través del uso de la entrevista. Este tipo de intervención, a su vez, puede ser muy variada, pero eso ya es materia de la entrevista en sí. Sin embargo, es importante destacar que el tipo de entrevista puede ser del tipo que se conoce como entrevista enmascarada, en el que

el entrevistador y entrevistado establecen una conversación aparentemente espontánea que semeja la realidad, pero que está guiada y preparada para tocar ciertos puntos. En fin, el modo interactivo ofrece al realizador una cantidad de recursos para intervenir directa y activamente en lo que sucede en el filme.

Finalmente, el modo reflexivo es el menos inocente de todos. En vez de centrarse únicamente en la representación del mundo histórico y de establecer un análisis o argumento sobre esto, se enfoca total o parcialmente en la manera como se representa en el mundo histórico. Es decir, busca reflexionar sobre las maneras como uno interactúa con el mundo histórico en el momento de realizar un documental. Por ello, estos filmes son conscientes no sólo de su estilo y forma sino también de la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos. Nichols afirma que por estas razones este modo le da mayor importancia al encuentro entre el realizador y el espectador que al del primero con el sujeto del documental. Es usual que para este modo de representación se utilicen actores formales en sustitución de los “actores sociales”. De esta manera se pueden resolver muchos problemas que pueden existir para alcanzar los objetivos reflexivos del documental.

Esta clasificación de los modos de representación en los documentales no es algo rígido o absoluto. Funcionan más bien como una manera de entender más a fondo las maneras que hay para realizar documentales. De esa forma, un documental puede tener características de más de un modo de representación.

4. La ficción en el documental

La ficción, entendida en términos de reconstrucción de sucesos, siempre ha estado presente en el documental “desde Flaherty hasta el docudrama, y fue especialmente practicada por el documental clásico” (Catalá et al, 2005). Por esta razón, la diferencia entre documental y ficción nunca ha sido algo totalmente claro y a medida que pasa el tiempo esta diferencia se acorta cada vez más.

La ficción puede ser un recurso audiovisual de gran utilidad para la elaboración de piezas documentales, María Luisa Ortega en *Documental y Vanguardia* (2005) afirma que este es un recurso que no posee mayor “ambición cognitiva y comunicacional que el funcionar como referentes y apoyos visuales”, tampoco pretende, en ningún momento ser la realidad.

Por otro lado, Bordwell y Thompson (2003) afirman que “los espectadores y directores consideran legítima cierta recreación en un documental, si sirve al objetivo principal de ofrecer información real” (p. 110). E incluso señalan que “en algunos casos la recreación aumenta el valor del documental” (p. 111) y que “reorganizar los eventos para la cámara (...) no necesariamente implica ubicar la película en el reino de la ficción” (p. 111).

En la actualidad han transcurrido largas horas en discusiones acerca de las diferencias y las implicaciones éticas que giran en torno a la utilización de imágenes de ficción en piezas de corte documental. Sin embargo, se vuelve a hacer referencia a Bill Nichols en *Introduction to documentary* (2001), donde dice que todo filme es documental y las diferencias radican en otros aspectos, por lo que propone dos categorías: documentales de realización de sueños y documentales de representación social.

Los documentales de realización de sueños son los que se conocen normalmente como ficción, son aquellos filmes que dan una “expresión tangible a nuestros sueños y deseos” (Nichols, 2001). En cambio, los documentales de representación social, son aquellos que se conocen como de no-ficción, son aquellos filmes que dan una “representación tangible a los aspectos del mundo que habitamos y compartimos” (Nichols, 2001).

Para establecer unas diferencias un poco más claras entre estos dos tipos de documentales, Nichols en *Representing reality* (1991) establece las relevancias dentro de las narrativas de cada una. En el caso de los documentales de

representación social, Nichols dice que “toman forma alrededor de la lógica” es decir, el montaje y la narrativa estarán determinados por un criterio lógico, más que por un criterio espacio-tiempo, en cambio en los documentales de realización de sueños el montaje y la narrativa estarán determinados por el criterio espacio-tiempo.

La estructura de los documentales de representación social se fundamenta en evidenciar algo, para lo que la estructura clásica narrativa puede que no funcione, Nichols (1991) dice que en estos documentales, se deben organizar los cortes para presentar un “único argumento convincente, en el que podemos ubicar una lógica”.

Sin embargo, estas categorías narrativas no son excluyentes, pues al presentar una imagen en documentales de realización de sueños, esta posee una información espacio-temporal, sin embargo, este género permite romper con esa continuidad para darle prioridad a la lógica.

La tradición documental se vuelve sobre sí misma y se reinventa y construye continuamente. La exploración de (...) estrategias de distanciamiento y extrañamiento gracias al guión y a la actuación se volverá y reencotrará al personaje nativo que se interpreta a sí mismo (...) Y sin duda seguiremos asistiendo a exploraciones y redefiniciones que negociarán con los espectadores unas y otras formas de representación acordes con la compleja cultura audiovisual contemporánea que, afortunadamente, no se ajustará a cánones ni prescripciones sobre lo que el documental debe ser. (Catala et als, 2005)

5. Formatos similares al documental

Aparte del género documental, existen otros formatos similares que valen destacar. Tal es el caso del reportaje y el docudrama.

Aunque el reportaje ofrece muchas posibilidades y maneras de desarrollarse, es mucho más limitado que el documental. Por un lado, una de las diferencias más significativas con el documental es que el reportaje tiene únicamente la finalidad de informar, de dar a conocer algún hecho. Mientras que el documental también hace

esto, es mucho más flexible en la manera de hacerlo porque se caracteriza por contener el punto de vista del realizador; no sólo informa sino que expone una posición en cuanto al tema tratado. Esto justifica acercamientos diversos y creativos a la manera de documentar la realidad.

Por otro lado, otra de las diferencias importantes con el documental es que el reportaje no sólo se limita a la producción audiovisual. Cuando es presentado en cine o televisión representa una modalidad audiovisual del reportaje, pero este también puede ser escrito, como para periódicos, o únicamente hablado, como para radio. El documental, en cambio, es un género cinematográfico y televisivo, por lo que su medio es netamente audiovisual.

El otro formato que vale acotar es el docudrama. Este es, de acuerdo a Staiger en *The docudrama* (n.d.), “una representación dramática de un hecho real basada en hechos reales. Puede representar temas sociales contemporáneos o puede tratar temas históricos.” En la mayoría de los casos el docudrama se produce de manera que asemeje un cine realista. En ese sentido, se utilizan actores para representar los distintos papeles y se utilizan los mismos conceptos técnicos y artísticos que en cine. Lo mismo se aplica para producciones de TV: buscan asemejarse a producciones dramáticas televisivas en cuanto a la estética y la técnica. “Por ello, el docudrama es una manera de representación que, como su nombre lo refleja, combina categorías que normalmente son percibidas como distintas: el documental y el drama. La diferencia entre el docudrama y el documental es que el primero realiza totalmente una representación de un hecho que sucedió, y de esa manera se informa de ese hecho. El documental, en cambio, busca informar y dar a conocer el punto de vista particular del realizador acerca de cualquier hecho o hechos, o distintos temas, pero no se limita únicamente a representar algo que sucedió”. (Staiger, s/f)

6. Momento estelar del documental: entre la ficción y la realidad

Aunque el inicio del cine en 1895 es también el inicio del documental, con el tiempo quedó relegado ante el cine de ficción hasta 1922, cuando *Nanook, el esquimal* marcó el inicio del documental como se conoce actualmente y desde ese momento ha ido en franco ascenso. Más recientemente, el documental sufrió un empuje importantísimo debido a la aparición de la televisión por cable. A través de este medio, el documental comenzó a ser muy rentable y cada vez más y más personas se interesaron por este tipo de formato. Además, canales de televisión como Discovery Channel dedicaron prácticamente su programación entera al formato documental, abarcando tan diversos temas y obteniendo tan buena respuesta del público que hoy en día se ha dividido hasta más de diez canales distintos en los que cada uno presenta una temática particular, casi todos ellos documentales.

Este auge que sufrió el documental no sólo se alimentó y proliferó en la televisión sino que se tradujo al cine. Por ello es que no es casualidad que una película como *La marcha de los pingüinos* (Luc Jacques, 2005) o *Una verdad incómoda* (Davis Guggenheim, 2006) haya gozado de tanta popularidad y reconocimiento.

La aceptación del documental no sólo se ha traducido en la popularidad y cantidad de documentales que se realizan sino que ha modificado el contenido y forma de los documentales y de incluso las películas de ficción. Esto ha llevado, entre otras cosas, a que la frontera entre ambos se vaya borrando, y cada vez más se ven documentales que buscan recursos de ficción y películas de ficción que buscan recursos documentales. En el primer caso, se pueden citar la misma *La marcha de los pingüinos* que en su versión original en francés fue narrada y presentada como una historia de ficción, de amor, entre los protagonistas que son los pingüinos. Otros ejemplos son las series de televisión *Kung fu killers* y *El reino del suricato*. Ambas series de televisión son documentales y presentan recursos importantes y novedosos

que estiran el rango de alcance del documental. En el caso de *Kung fu killers*, se utilizan recursos visuales y efectos especiales que tienen su origen en películas como *The matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999), colocando a este documental a la vanguardia de la tecnología y experimentando con nuevos discursos audiovisuales para presentar un argumento documentalista. Con *El reino del suricato* sus creadores presentan una manera novedosa de narrativa audiovisual para un documental que busca informar y explorar la vida de los suricatos: presentan el documental como si lo que sucediera con los animales fuera una serie dramática de televisión, con las mismas duraciones, acentos dramáticos, personajes, tramas, etc. Así, la manera clásica que se ha utilizado para presentar estos documentales es sustituido por una manera propia de la ficción, replanteando así el concepto de documental.

Por el lado del cine ficción, también han habido importantes cambios en cuanto a la manera de contar las historias. Ejemplos importantes son *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) y *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002). En el primer caso, la historia del personaje Forrest Gump no sólo está totalmente ligada a la historia de los Estados Unidos sino que lo que plantea este largometraje es un paralelismo entre ambas. De esta manera presenta, como lo implica su tagline, la historia de los Estados Unidos vista desde los ojos de Forrest Gump. Esto en el fondo quiere decir, no que se está presentando la historia de este personaje, sino que se le está usando como excusa para presentar un punto de vista distinto, documentalista, sobre la historia de los Estados Unidos. El componente documentalista llega a ser tan importante en el filme que se utilizan recursos visuales con la tecnología más actual del momento para así crear escenas en las que el personaje interpretado por Tom Hanks llega a interactuar con varias personalidades históricas como el presidente John F. Kennedy y en situaciones muy reales, ya que se utilizó material de archivo para alcanzar el mayor nivel de realismo posible. Por estas razones esta película logra desdibujar las fronteras entre el documental y la ficción.

El caso de *Ciudad de Dios* es igualmente importante. Esta película trata un tema real de una manera real. Es un relato de los problemas que existen en las favelas de Brasil, contado desde el punto de vista de un muchacho que nace en una de estas favelas y llega a convertirse en fotógrafo documental. Desde este personaje se cuenta un hecho importante que ocurrió en realidad y marcó la historia de estas favelas y todo lo que se relaciona con ellas: el surgimiento de las pandillas, el narcotráfico, la violencia y en particular, la guerra que surgió entre dos bandos importantes y la manera como todo esto se relaciona con la policía. Lo interesante de esta película es, por un lado, la manera como es contada. Se trata del relato de este joven que cuenta como fue viviendo todo esto, con lo cual se hace uso de todas las técnicas y narrativas propias de la ficción. Pero la fotografía y la ambientación de la película, rodada en las propias favelas, busca el mayor grado de realismo posible para así retratar de la manera más fiel posible la realidad de esos lugares. Esta búsqueda de realismo se ve reflejada también en la metodología para filmar la película: con frecuencia, los realizadores filmaban escenas reales, espontáneas y sin preparación en los sitios donde estaban y que luego fueron mezcladas en la película con las escenas preparadas. De esta manera, al ver la película uno constantemente se cuestiona si lo que está viendo es realidad o ficción. Por otro lado, hay otro hecho muy importante y que contribuye al cuestionamiento de lo real o ficción. Al final del filme, durante los créditos, colocan de un lado de la pantalla el material de archivo de las declaraciones de uno de los personajes principales representados en la película ante un canal de noticias brasileño. Lo que llama mucho la atención es que tanto lo que dice, como el encuadre, como la apariencia y manera de hablar del personaje son prácticamente idénticas a la manera como presentaron ese mismo hecho en la película. Esto hace que lo presentado durante la película, y que uno asumía como ficción, cobra una fuerza tremenda porque le añade un grado muy importante de realismo y que hace cuestionar sobre el porcentaje de ficción o de documental que posee el filme.

Estos ejemplos demuestran que la tendencia actual va en la búsqueda de combinar, hasta el grado de no haber diferencia, la ficción con la realidad.

7. Todo filme es documental

En este punto es conveniente citar de nuevo a Nichols. Él plantea que todo filme es documental y que algo que caracteriza los filmes que él llama de representación social, en sustitución de lo conocido como documental, es la predisposición que los observadores tienen al momento de ver esos filmes. Aquí se encuentra la razón por la cuál la tendencia descrita anteriormente existe. Para entender esto, primero en principal es necesario asumir esa postura en la que todo filme es documental y presenta una visión de la realidad que documenta la manera como es la vida y la sociedad en el momento en que se hace la película. Una vez asumido esto, se entiende perfectamente que lo que diferencia una película de la otra es la predisposición que tiene el espectador al ver la película: este asume de antemano que lo que va a ver es ficción o realidad y eso marca la diferencia.

Para ilustrar mejor este punto es conveniente citar varios ejemplos. En primer lugar, se encuentra, de nuevo, el caso de *Ciudad de Dios*. Este es un filme promocionado y presentado como ficción, así que la gente asume que lo que está viendo no es real. Sí se hace la acotación que es basado en hechos reales así que eso coloca al espectador con la predisposición de que aunque lo que se presenta es recreado esta ligado de alguna manera con la realidad. Sin embargo, debido al alto grado de realismo que tienen las escenas del filme, el que lo está viendo empieza a cuestionarse sobre el grado de realidad o ficción que este contiene, y con la escena final, en los créditos, en la que presentan el material de archivo, el espectador cambia totalmente su manera de pensar y queda en una total duda sobre qué tan real fue el filme y llega a aceptar un grado de realidad mucho mayor, lo que pone en cuestionamiento la diferencia entre ficción y documental en esa película.

En segundo lugar, está el cortometraje *No lies...* (Mitchell Block, 1974). Este es un filme que presenta un interrogatorio de un periodista a una mujer sobre una violación que ella sufrió. Es presentado totalmente como una realidad y el

espectador asume de antemano que lo que está viendo es real. A medida que transcurre la entrevista, el periodista comienza a hacer preguntas cada vez más y más intrusivas e inapropiadas hasta el punto en que la mujer se ve fuertemente afectada y se pone en cuestionamiento la ética periodista. Finalmente, el entrevistador resuelve por dar fin a la entrevista y culmina el filme. Sólo entonces, con los créditos, es que se demuestra que todo era una puesta en escena y que los personajes eran actores. De esta manera, el filme juega con las predisposiciones del espectador y lo engaña a pensar que lo que está viendo es realidad, de nuevo cuestionando las diferencias entre el documental y la ficción.

Finalmente, vale citar un filme: *Fargo* (Joel y Ethan Coen, 1995). Está es una historia sobre unos asesinatos que se llevan a cabo en el pueblo de Fargo y los motivos de los asesinatos y su eventual resolución por parte de la policía. La película es totalmente ficción, nacida de la imaginación de los hermanos Coen y es evidente durante todo el filme que los personajes son actores que interactúan en situaciones recreadas para la cámara. Sin embargo, lo inmensamente particular que tiene el filme es que al inicio, antes de la primera escena, los creadores colocaron un texto que dice que lo que se presenta a continuación es una historia real, que ocurrió, e incluso, que se sustituyeron los nombres de los personajes para respetar a los difuntos y a los que aún viven. Así, aunque la película es ficción, los hermanos Coen decidieron jugar con las predisposiciones de los espectadores, al igual que en *True Lies...*, para así engañarlos y hacerlos pensar que lo que estaban viendo era totalmente cierto.

Lo que es común en los tres casos es que todos estos filmes juegan con las predisposiciones de los espectadores y lo que logran es comprobar la tesis de Nichols de afirmar que todo filme es documental. Esto se debe a que en los tres casos uno asume que algo es del lado de la ficción o del lado del documental para luego darse cuenta que estaba totalmente equivocado y estaba mentalmente en el lado que no era. Lo más importante es que en el momento en que el espectador se da cuenta que estaba en el lado equivocado y asume la historia del lado correcto

reflexiona que con este engaño, lo que funciona para un lado puede funcionar para el otro, así que algo que consideraba real cuando realmente era ficción o viceversa está siempre contando algo sobre el mundo en que vivimos, y al final, realmente no importa si es ficción o realidad porque ambas presentan un retrato documentalista de la realidad que se vive en ese momento.

PARTE III: El Método

1. Introducción al Marco Metodológico

Tomando como punto inicial el hecho de que se realizó una investigación exploratoria, no experimental, se partió de una pregunta ¿Es posible hacer cine documental bajo una narrativa de cine de ficción? Se han visto casos en los que el planteamiento es completamente diferente: hacer cine de ficción bajo una narrativa de cine documental, como es el caso de *The Blair Witch Project* (1999) de los directores Daniel Myrick y Eduardo Sánchez.

Para responder esa pregunta hacían falta definir varios elementos y tareas, en primera instancia ¿Qué historia se va a contar y acerca de qué se va a documentar? Dentro de una infinidad de temas para documentales se da con el tema de la Síntesis de las Artes en el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas. Un espacio creado por un único arquitecto; un espacio que introduce una nueva categoría en la arquitectura venezolana; un espacio que hoy es Patrimonio Mundial de la Humanidad, decretado por la UNESCO.

Ya se tenía un punto de partida y dos líneas por definir dentro de la investigación, la primera, la Síntesis de las Artes y la Ciudad Universitaria y, la segunda, el Cine Documental.

Una vez definidos estos dos elementos, y construída la premisa de que sí es posible hacer cine documental bajo una narrativa de ficción, se procede a ¿Cómo se va a narrar esta historia? En este punto se definieron elementos estéticos, narrativos y de montaje que favorecerían la presencia de ficción en la pieza. Se elaboraron criterios, entre los que cabe destacar que se planteó el uso de un montaje en donde no compita el montaje espacio-tiempo, característico del cine de ficción, con el montaje lógico, característico del cine documental; también se decidió excluir el uso de inserts para no predisponer al espectador a una pieza documental

Para lo que fue necesario la redacción de dos guiones, el primero define la línea que va a seguir la pieza como documental, qué se va a decir primero y qué se va a decir después, para lo que se definieron tres grandes hitos: 1. La Arquitectura de Villanueva, 2. La Síntesis de las Artes, 3. El Conjunto Central como gran representante de la Síntesis de las Artes en la Ciudad Universitaria de Caracas. El segundo, define la historia que va a contar la pieza como ficción.

Después de definido el guión previo del documental se procedió a la elaboración de cuestionarios que respondieran a cada uno de los hitos antes mencionados. Se tomó como referencia lo que ya se había investigado y en qué se quería profundizar para llevarlo a la pantalla, pues se omitieron temas que resultan relevantes para la investigación pero no resultan relevantes para el espectador, por lo que se elaboró un criterio: Toda aquella información que resulte irrelevante para comprender la Síntesis de las Artes será removida de la pieza final.

Finalmente se procedió a ubicar a las personas que serían entrevistadas para que comentaran acerca de los temas planteados, por lo que se elaboraron otros criterios: 1. Que sea experto en la arquitectura de Carlos Raúl Villanueva, 2. Que hayan vivido los espacios del Conjunto Central con criterios arquitectónicos, 3. Que esté en contacto y opere en los Espacios del Conjunto Central, 4. Que sea experto en la Síntesis de las Artes. Por lo que se llegó a la construcción de una lista de posibles individuos que se fue depurando en función de disponibilidad.

Una vez contactados los entrevistados, se procedió a la pre-producción. Se elaboró una pre-producción característica de cine de ficción, contando con la Producción de Luisa Ojeda y se contactó a un equipo de trabajo en función de sus habilidades que será especificado más adelante.

Concluido el proceso de producción se comenzó a llevar a cabo la post-producción, en donde el montaje espacio-tiempo y el montaje lógico se desarrollan

con igualdad de prioridades. Dando como resultado una pieza documental, con entrevistados reales, verdaderos expertos en el tema, pero cuya narrativa es propia del cine de ficción.

Para complementar la información aquí incluida, se desarrollan aspectos metodológicos mejor detallados a continuación, mostrando, de este modo, cómo se llevó a cabo y cómo evolucionó la investigación.

2. Los Objetivos

2.1 Objetivo General.

Desarrollar una propuesta cinematográfica en la que se adapte una narrativa de cine de ficción a un documental sobre la Síntesis de las Artes en la Ciudad Universitaria de Caracas.

2.2 Ojetivos Específicos.

- Elaborar una reseña histórica de la Universidad Central de Venezuela.
- Elaborar una reseña biográfica de Carlos Raúl Villanueva como arquitecto.
- Analizar qué es la Síntesis de las Artes.
- Desarrollar un estilo narrativo para la pieza.

3. Tipo de Investigación

Exploratoria

4. Diseño de la Investigación

No experimental

5. Estrategia General y Plan de Producción

- INVESTIGACIÓN Y RECOPIACIÓN DE DATOS: 2 meses y medio

a) Recopilación de información sobre el cine documentales en diversas fuentes de información: 2 quincenas

b) Recopilación de información sobre la Síntesis de las Artes en diversas fuentes de información: 2 quincenas

c) Visitas al complejo central de la CUC: 1 quincena

d) Lectura y procesamiento de información recopilada sobre el cine documental: 3 quincenas

e) Lectura y procesamiento de información recopilada sobre la Síntesis de las Artes: 3 quincenas

- PREPRODUCCIÓN DE UNA PIEZA DOCUMENTAL: 1 mes y medio

a) Escribir guión: 1 quincena

- b) Formar equipo de producción y postproducción: 1 quincena
 - c) Desglose del guión: 1 quincena
 - d) Escribir guión técnico: 1 quincena
 - e) Fijar y contactar entrevistados: 2 quincenas
 - f) Conseguir permisos de grabación y equipos necesarios: 1 quincena
- PRODUCCIÓN DE LA PIEZA: medio mes
- a) Pautas de grabación: 1 quincena
- POSTPRODUCCIÓN Y CULMINACIÓN DEL PROYECTO: 1 mes y medio
- a) Digitalización y edición: 1 quincena
 - b) Postproducción de video y sonido: 1 quincena
 - c) Realización de identidad gráfica: 1 quincena
 - d) Producción de copias en cintas miniDV, DVDs, y otros: 1 quincena
 - e) Conclusiones, recomendaciones e impresión del libro: 1 quincena

6. Desarrollo del Proyecto

6.1 Propuesta de documental.

6.1.1 Ficha Técnica.

Título de la Pieza: El espacio habitable

Idea Original: León Grauer.

Guión: León Grauer y Vicente Iannone

Producción: Luisa Ojeda, León Grauer y
Vicente Iannone

Dirección: León Grauer

Dirección de Fotografía: León Grauer

Foto Fija: Vicente Iannone

Dirección y Edición de Audio: Luis Fernando
Guirados

Dirección de Posproducción: Vicente Iannone

Edición: Reinaldo Hernández y León Grauer

Animación 2D: Vicente Iannone

Audio Post: Luis Fernando Guirados

Musicalización: Luis Fernando Guirados y León
Grauer

Diseño e Identidad Gráfica: Jerónimo Rodríguez,
Vicente Iannone

Reparto: Jerónimo Rodríguez, Daniel Maggi, María
Elisa Ojeda, Enrique Fernández-Shaw, Isak Muñoz,
Roger Corbacho

6.1.2 Público.

Esta pieza está dirigida a personas de todas las edades, interesadas en las artes, en las piezas documentales, en los

monumentos de la humanidad y de Venezuela, a los interesados en la obra de Carlos Raul Villanueva y a los ucevistas.

6.1.3 Duración. 30 a 40 minutos.

6.1.4 Formato: Cine.

6.1.5 Soporte: HDV1080p

6.1.6 Sinopsis.

Daniel, un estudiante de la Universidad Central de Venezuela motivado por la obra de Carlos Raúl Villanueva, decide investigar qué hay detrás de los edificios que componen el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas.

Daniel convoca, en primera instancia a María Elisa Ojeda, una joven arquitecta egresada de la Universidad Central de Venezuela y estudiante de doctorado de la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, España. Ojeda le explica cómo es su percepción de la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas, según su experiencia como estudiante y arquitecta.

Después de conversar con María Elisa Ojeda, Daniel transita por la Plaza Cubierta y se encuentra con Enrique Fernández-Shaw (apellido completo), arquitecto egresado de la Universidad Central de Venezuela. Discuten un poco acerca del Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas. Fernández-Shaw le indica ciertos aspectos arquitectónicos y la forma como se funciona el arte en el Aula Magna.

Daniel recorre un poco el Conjunto Central, hasta que se topa con Isak Muñoz, quien le invita a subir a las *Nubes de Calder*, esculturas que decoran los cielos del Aula Magna de la Ciudad

Universitaria de Caracas. Muñoz le comenta un poco cómo narra la cultura popular ciertas anécdotas de Carlos Raúl Villanueva.

Finalmente, Daniel se encuentra con Roger Corbacho, Doctor en Historia de la Arquitectura e Historia Urbana de la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, España.

Corbacho le explica a Daniel qué es la Síntesis de las Artes y cómo se manifiesta en la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas, además le invita a hacer un enfoque social y filosófico acerca de la arquitectura de Carlos Raúl Villanueva.

6.1.7 Estilo Visual.

6.1.7.1 Manejo de la estética.

Se busca un tratamiento estético variado en técnica, en donde convivan armoniosamente distintos estilos audiovisuales, como la animación y el video. En el caso del video será tratado de forma natural, de modo que se trabajará con una temperatura de color acorde a los momentos del día que se necesiten representar; en el caso de las animaciones, se utilizará la técnica del *stop-motion* para diferenciar las realidades que se narran.

Además de estos elementos se plantea la ausencia de inserts, de este modo se busca reforzar un poco la sensación de ficción en la pieza.

6.1.7.2 Encuadres.

Se utilizarán primeros planos y primerísimos primer plano con cámara en mano, en el momento de realizar las entrevistas y los momentos en los que se requiera una expresión específica del personaje. Se utilizarán planos medios y medios cortos para los entrevistados y algunas situaciones del personaje que no requieran mayor información del entorno. Se utilizarán planos detalle para algunos gestos de los entrevistados, gestos del personaje y detalles del entorno. Se utilizarán planos generales para establecer o mostrar alguna interacción del personaje con las edificaciones a tatar en el documental. También se utilizarán planos medios en two y three shot del personaje con los entrevistados en los casos que lo ameriten.

6.1.7.3 Iluminación.

Se pretende trabajar una iluminación realista con luz natural en todos los momentos que sea posible, sino se trabajará luz artificial manipulada de forma tal que se asemeje a la luz natural.

6.1.7.4 Montaje.

Se trabajará con un montaje paralelo, en el cual se desarrollarán dos historias simultáneamente, una historia llamada “Historia Oral”, que será aquella en la que haya diálogo o aquellas en las que se aprecia al personaje interactuando con los espacios del Complejo; y una historia llamada “Historia Visual”, en la cual se presentará, únicamente, una historia 100% visual, en la cual se podrán apreciar los espacios del Complejo Biblioteca, Aula Magna,

Plaza Cubierta y Rectorado de la UCV, que Carlos Raul Villanueva y los expertos consideran de gran importancia arquitectónica.

El montaje también contempla la integración de dos tipos de montaje fundamentales para el desarrollo de esta pieza: Montaje Espacio – Tiempo y Montaje Lógico. Estos dos tipos de montaje deben realizarse en sintonía y sin tener una prioridad sobre el otro.

6.1.8 Sonido.

6.1.8.1 Captación del audio.

Durante la grabación se presentarán distintas situaciones que exigirán técnicas y equipos variados para lograr la mayor captación de audio posible.

Para lograr una mayor uniformidad, se establecerá un orden de prioridad en cuanto a las técnicas y equipos a ser utilizados. En primer lugar, para entrevistas y cualquier otro tipo de registro de sonido directo, la prioridad será grabar directo a la cámara con el uso de micrófonos unidireccionales tipo “boom” (rifle). En los casos en los que no sea posible usar este tipo de microfonía, por razones técnicas o prácticas, se recurrirá al uso de micrófonos tipo “balita” (lavalier).

En segundo lugar, en caso de que se busque registrar sonido de ambiente, se tomará como prioridad el uso de micrófonos multidireccionales contenidos en las cámaras de video. Esto garantiza un buen sonido de ambiente, facilita la producción, reduce los costos y facilita el manejo de equipos en el campo.

6.1.8.2 Tratamiento de la música.

En los momentos del documental en el que no haya diálogo y predomine el sonido ambiente se buscará darle mayor importancia y protagonismo a la música.

Esta tendrá la función principal de generar una atmósfera sonora que sumerja al espectador en un ambiente de reflexión y belleza artística que resalte el tema de la Síntesis de las Artes, pero también funcionará como elemento unificador del documental.

Se mantendrá dentro de un mismo tema musical para mantener uniformidad y variará desde el carácter incidental hasta la generación de ambientes ya que no es el punto principal del documental. Por ello, su función será la de añadir emoción al documental y complementarlo narrativamente.

6.1.8.3 Efectos y silencios.

Se utilizarán efectos de sonido “folley” sólo en situaciones muy particulares para resaltar algún sonido con una finalidad más narrativa y dramática que técnica. Es importante resaltar el uso de los efectos de sonido y silencios. Todos ellos serán usados en conjunto con la música para crear una banda sonora que responda a la finalidad dramática y estética del documental. Todo lo que se busca comunicar a través del aspecto visual será complementado a través de estos recursos, para así generar la atmósfera antes mencionada.

6.2 Desglose de Necesidades de Producción.

1 Cámara HDV Sony FX 1.

1 Trípode Manfrotto de cabezal grande.

10 Cintas MiniDV

Vestuario de Personaje:

1 Jean

1 Franela

1 Par de Zapatos

1 Bolso

Caja de Producción

Tirro

Tijeras

Alicate

Destornillador

Navaja

Primeros Auxilios

Alcohol

Algodón

Agua Oxigenada

Curitas

Analgésico local

Atamel

Papel

Marcadores

Boom – rifle

Balita – lavalier

2 Audífonos

Monitor

Gripería de microfonía

Catering

6.3 Plan de Rodaje.

- **Día 01**

Hora: 8:00 am.

Locación: Tierra de Nadie

Escena: 05

Tiempo de rodaje: 90'

Tiempo de preparación: 30'

Personajes / Vestuario: Daniel
Entrevistado 2

Equipo técnico: Caja de Producción
Cámara FX1
Equipo de registro de sonido directo
Cintas

- **Día 01**

Hora: 10:00 am.

Locación: Plaza Cubierta

Escena: 03

Tiempo de Rodaje: 90'

Tiempo de Preparación: 60'

Personajes / Vestuario: Daniel
Entrevistado 1

Equipo Técnico: Caja de Producción
Cámara FX1
Equipo de registro de sonido directo
Cintas

- **Día 02**

Hora: 9:00 am.

Locación: Plaza de Rectorado

Escena: 02

Tiempo de Rodaje: 60'

Tiempo de Preparación: 30'

Personajes / Vestuario: Daniel

Equipo Técnico: Caja de Producción

Cámara FX1

Trípode

Cintas

- **Día 02**

Hora: 10:30 am.

Locación: Aula Magna / Nubes de Calder

Escena: 7

Tiempo de Rodaje: 90'

Tiempo de Preparación: 30'

Personajes / Vestuario: Daniel

Isak

Equipo Técnico: Caja de Producción

Camara FX1

Trípode

Equipo de registro de sonido directo

Cintas

- **Día 02**

Hora: 4:00 pm

Locación: Plaza Cubierta

Escena: 9

Tiempo de Rodaje: 120'

Tiempo de Preparación: 30'

Personajes / Vestuario: Daniel

Equipo Técnico: Caja de Producción

Cámara FX1

Trípode

Cintas

- **Día 03**

Hora: 8:00 am

Locación: Por fijar

Escena: 1, 6, 10

Tiempo de Rodaje: Todo el Día

Tiempo de Preparación:

Personajes / Vestuario: Jerónimo

Equipo Técnico: Caja de Producción

Cámara Canon EOS 400D

Memoria 2Gb

Memoria 1Gb

Memoria 512Mb

Trípode

Computadora Portátil

Herramientas de Pintura

Lienzo

6.4 Presupuesto.

Preproducción

Descripción	Cantidad		Costo por Unidad	Total
Estructura y contenido del documental. Investigación	1	1	Bs. 300.000	Bs. 300.000
Realización del guión	1	1	Bs. 550.000	Bs. 550.000
Gastos generales de oficina	1	1	Bs. 600.000	Bs. 600.000
				Bs. 1.450.000

Producción

Descripción	Cantidad		Costo por Unidad	Total
Productor General	1	5	Bs. 300.000	Bs. 1.500.000
Coordinador de producción	1	5	Bs. 150.000	Bs. 750.000
Asistente de producción	1	5	Bs. 150.000	Bs. 750.000
Productor de campo	1	5	Bs. 250.000	Bs. 1.250.000
Director	1	5	Bs. 550.000	Bs. 2.750.000
Jefe Eléctrico	1	5	Bs. 350.000	Bs. 1.750.000
Asistente técnico	1	5	Bs. 220.000	Bs. 1.100.000
Director de Fotografía + Camarógrafo	1	5	Bs. 500.000	Bs. 2.500.000
Sonidista	1	5	Bs. 800.000	Bs. 4.000.000
Entrevistador	1	5	Bs. 300.000	Bs. 1.500.000
				Bs. 17.850.000

Equipos y suministros

Descripción	Cantidad		Costo por unidad	Total
Cámara HD con accesorios	1	5	Bs. 450.000	Bs. 2.250.000
Monitor de campo	1	5	Bs. 100.000	Bs. 500.000
Paquete de luces, gripería y máquina	1	5	Bs. 1.000.000	Bs. 5.000.000
Caja chica grabación	1	5	Bs. 250.000	Bs. 1.250.000
Catering equipo	15	5	Bs. 80.000	Bs. 6.000.000
Telefonía	3	5	Bs. 10.000	Bs. 150.000
				Bs. 15.150.000

Gastos generales de producción

Descripción	Cantidad		Costo por unidad	Total
Compras de Producción	1	1	Bs. 800.000	Bs. 800.000
Material virgen	5		Bs. 13.000	Bs. 65.000
MiniDV	4	5	Bs. 25.000	Bs. 500.000
DVD	10	1	Bs. 2.000	Bs. 20.000
				Bs. 1.385.000

Postproducción

Descripción	Cantidad		Costo por unidad	Total
Editor	1	3	Bs. 250.000	Bs. 750.000
Sala de edición	1	3	Bs. 500.000	Bs. 1.500.000
Postproducción	1	2	Bs. 600.000	Bs. 1.200.000
Musicalización	1	1	Bs. 1.500.000	Bs. 1.500.000
Masterización y copias	1	1	Bs. 500.000	Bs. 500.000
				Bs. 5.450.000

Total:

Bs. 41.285.000

6.5 Análisis de Costos.

Preproducción

Descripción	Cantidad		Costo por Unidad	Total
Estructura y contenido documental. Investigación del	0	0	Bs. 0	Bs. 0
Realización del guión	0	0	Bs. 0	Bs. 0
Gastos generales de oficina	1	1	Bs. 100.000	Bs. 100.000
				Bs. 100.000

Producción

Descripción	Cantidad		Costo por Unidad	Total
Productor General	1	5	Bs. 0	Bs. 0
Coordinador de producción	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Asistente de producción	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Productor de campo	1	5	Bs. 0	Bs. 0
Director	1	5	Bs. 0	Bs. 0
Jefe Eléctrico	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Asistente técnico	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Director de Fotografía + Camarógrafo	1	5	Bs. 0	Bs. 0
Sonidista	1	5	Bs. 0	Bs. 0
Entrevistador	1	5	Bs. 0	Bs. 0
				Bs. 0

Equipos y suministros

Descripción	Cantidad		Costo por unidad	Total
Cámara HD con accesorios	1	5	Bs. 0	Bs. 0
Monitor de campo	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Paquete de luces, gripería y máquina	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Caja chica	1	5	Bs. 20.000	Bs. 100.000

grabación				
Catering equipo	0	5	Bs. 0	Bs. 0
Telefonía	3	5	Bs. 10.000	Bs. 150.000
			Bs. 250.000	

Gastos generales de producción

Descripción	Cantidad		Costo por unidad	Total
Compras de Producción	1	1	Bs. 200.000	Bs. 200.000
Material virgen	0		Bs. 0	Bs. 0
MiniDV	5		Bs. 25.000	Bs. 125.000
DVD	10	1	Bs. 2.000	Bs. 20.000
			Bs. 345.000	

Postproducción

Descripción	Cantidad		Costo por unidad	Total
Editor	2	3	Bs. 0	Bs. 0
Sala de edición	2	3	Bs. 0	Bs. 0
Postproducción	1	2	Bs. 0	Bs. 0
Musicalización	1	1	Bs. 0	Bs. 0
Masterización y copias	1	1	Bs. 0	Bs. 0
			Bs. 0	

Total:

Bs. 695.000

6.6 Guión Documental.

El esquema central de la investigación es la Síntesis de las Artes en el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria, por lo tanto será la columna vertebral de la pieza documental. Para poder abordar este tema lo más preciso posible se establecerán los siguientes temas secundarios a tratar:

- La Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva.
- La Síntesis de las Artes.
- La Síntesis de las Artes en el Conjunto Central como máxima representación de la misma en la Ciudad Universitaria

- Cómo participa el usuario en el Conjunto Central y la Síntesis de las Artes
- Cómo se labora en el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria
- Qué plantea la cultura popular con respecto al Conjunto Central y Carlos Raúl Villanueva.

6.7 Cuestionarios.

6.7.1 Cuestionario 1 (Plaza Cubierta).

- Toda obra de arte tiene plasmada en sí misma el sello del artista que la creó. ¿Cómo se manifiesta el sello de Carlos Raúl Villanueva en la Plaza Cubierta? (¿Cómo sé que fue Carlos Raúl Villanueva quien la creó y no otro arquitecto?)
- Las esculturas y murales que encontramos en la Plaza Cubierta no sólo cumplen una función decorativa del lugar, sino que acompañan a la otra arquitectónica, se funden y la complementa. Háblenos un poco de este fenómeno.
- La Síntesis de las Artes está presente en casi toda la obra de Carlos Raúl Villanueva, pero el Conjunto Central, y más específico, la Plaza Cubierta resultan ser manifestaciones cumbres de esta Síntesis. Háblenos un poco de la importancia que tiene la Síntesis de las Artes en la plaza y en la arquitectura.
- ¿Qué rol juega el usuario final en la Plaza Cubierta?
- ¿Qué importancia tiene la Plaza Cubierta dentro de la obra de Villanueva?

6.7.2 Cuestionario 2 (Conjunto Central).

- El Conjunto Central es una de las más grandes manifestaciones de la Síntesis de las Artes en la obra de Villanueva, háblenos un poco de esto.
- ¿Qué papel juega el Conjunto Central dentro de la Ciudad Universitaria?
- En el contexto de la arquitectura venezolana de los años cincuenta, entra esta obra de modernidad y vanguardia. ¿Qué impacto produjo en la arquitectura venezolana a posteriori?
- ¿Qué pasa cuando la obra se vuelve algo cotidiano para el usuario? ¿Cómo lidia el Conjunto Central con la persona que le da uso diario a estos espacios?
- ¿Cuál es la relevancia de esta obra dentro de la búsqueda de la Síntesis de las Artes en la arquitectura de Villanueva?
- ¿Cuál es la relevancia que tiene el Conjunto Central en el contexto arquitectónico mundial?
- Una de las características de la arquitectura de Carlos Raúl Villanueva es la presencia de elementos de la arquitectura colonial. ¿Cómo se manifiesta este legado en el Conjunto Central?

6.7.3 Cuestionario 3 (Usuario Plaza Cubierta).

- ¿Cómo fue tu experiencia en la Plaza Cubierta, siendo usuario y estudiante de arquitectura?
- ¿Ha cambiado tu perspectiva o tu visión de la Plaza Cubierta una vez que la has dejado atrás por un tiempo, una vez que no eres usuario cotidiano de la Plaza?
- Una vez que has estado afuera de Venezuela y has logrado tener un punto de comparación con otras universidades, ¿Qué encuentras como valioso en estos espacios?
- ¿Qué elementos arquitectónicos de este espacio sugieren que Villanueva ha cuidado los detalles?
- ¿Que significa la Plaza Cubierta para ti?

6.7.4 Cuestionario 4 (Trabajador Aula Magna).

- Coméntenos un poco cómo es el funcionamiento de este espacio ¿Qué actividades se llevan a cabo y que el usuario común no puede percibir?
- En la cultura popular ¿Existe alguna historia o anécdota acerca de este espacio?
- ¿Que elementos te llaman la atención de este espacio?

6.7.5 Cuestionario 5 (Aula Magna).

- ¿Qué papel juega el Aula Magna en el Conjunto Central?
- A pesar de ser un espacio que forma parte de todo un conjunto de edificios que los usuarios o habitantes disfrutan o podrían disfrutar diariamente, la mayor parte del tiempo las puertas del Aula Magna se encuentran cerradas, ¿Qué pasa en ese instante en el que se abren las puertas y se comunican el Aula Magna y la Plaza Cubierta?
- ¿Qué pasa una vez que las puertas se han cerrado y las personas quedan adentro de este espacio?

- Además de las Nubes de Calder ¿Qué otras manifestaciones de la Síntesis de las Artes nos encontramos en el Aula Magna?
- A pesar de que en Venezuela existen otras grandes universidades y de gran prestigio, muchos venezolanos sueñan con poder subir al escenario vestidos de toga y birrete a recibir su título en el Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas, pareciera que esta nos invitara a visitarla y a soñar con ella, háblenos un poco de esto, ¿Cuáles son los atributos que invitan a cientos de personas a conocerla?
- ¿Qué representa el Aula Magna dentro de la Síntesis de las Artes que buscaba Villanueva?
- ¿Qué representa el Aula Magna dentro de la obra de Villanueva?

6.8 Guión Ficción

6.8.1 Verisión 01

ESCENA 01 – EXTERIOR – TIERRA DE NADIE – DÍA

Es un día cualquiera en Tierra de Nadie. Hay gente por todos lados haciendo cosas distintas. En la grama en un lugar en el medio, un MUCHACHO se sienta con su cuaderno de dibujos. Su apariencia, junto con el cuaderno, sugieren que es estudiante de arte.

Abre el cuaderno y va pasando las hojas. En cada una hay numerosos dibujos de muchas cosas y escritos regados entre los dibujos. Un dibujo de una MUCHACHA se repite a lo largo de las hojas. Finalmente, llega a una hoja en blanco. Toma el lápiz y se queda pensativo por unos momentos. Luego empieza a trazar una línea en la hoja que va dibujando lo que parece ser un cuadrado. La línea se funde con animación y esta construye lo que luego se reconoce como la plaza del rectorado. En el dibujo entra una MUCHACHA. Es la misma muchacha del dibujo del cuaderno, que camina a través de la plaza observándola y termina la animación.

ESCENA 02 – EXTERIOR - PLAZA RECTORADO – DÍA

La MUCHACHA está caminando en la Plaza de Rectorado, observándola. Se detiene en el medio y se voltea para contemplar a la plaza desde todos sus ángulos. Se detiene a observar los distintos murales y el reloj de la UCV. Luego de unos minutos de contemplación, decide seguir caminando en dirección a la entrada principal de la plaza, la que conecta a ésta con la Plaza Cubierta.

ESCENA 03 – EXTERIOR - PLAZA CUBIERTA – DÍA

La MUCHACHA está caminando en la Plaza Cubierta, viene desde la Plaza de Rectorado. Al entrar en la Plaza Cubierta se detiene un segundo y voltea a los lados hasta que algo capta su atención. Es el **ENTREVISTADO 1** que está parado en un lugar de la plaza. Sonríe y camina directamente hacia él hasta pararse a su lado. Lo saluda y le agradece por su tiempo.

----ENTREVISTA 1: La síntesis de las artes en la UCV----

El **ENTREVISTADO 1** termina por recomendarle un libro en particular a la **MUCHACHA** y sugiere que lo busque en la biblioteca.

ESCENA 04 – INTERIOR - BIBLIOTECA CENTRAL – DÍA

En la biblioteca central la gente está callada, ocupada en distintas actividades. Los distintos estantes de libros se ubican dentro de grandes espacios por donde se cuele la luz. Hay libros de todos tipos por todos lados. La **MUCHACHA** está entre los estantes tratando de ubicar el libro. Se le acerca a una **PERSONA** que trabaja en la biblioteca y le pide ayuda para ubicar el libro. Sigue las indicaciones y finalmente lo consigue. Empieza a hojear el libro cuando escucha una conversación que sobresale por encima del resto.

----**ENTREVISTA 2:** Conversación entre **ENTREVISTADO 2** y **ENTREVISTADO 3** sobre la síntesis de las artes. ----

ESCENA 05 – INTERIOR – NUBES DE CALDER – DÍA

La **MUCHACHA** sale de la biblioteca central y camina por el pasillo que lleva al Aula Magna.

ESCENA 06 – INTERIOR – AULA MAGNA – DÍA

La **MUCHACHA** y el **ENTREVISTADO 4** están sentados en una de las butacas del Aula Magna conversando.

----**ENTREVISTA 3:** el Aula Magna---

ESCENA 07 – PASILLO AULA MAGNA – DÍA, ATARDECER

ESCENA 08 – EXTERIOR – TIERRA DE NADIE – DÍA

---FIN---

6.8.2 VERSIÓN 02

ESCENA 01 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

JERÓNIMO está preparándose para pintar el cuadro. Esta arreglando la pintura y todas sus herramientas. Los créditos aparecen en cada uno de varios planos detalles de los distintas herramientas del pintor y de éste preparando la pintura. **JERÓNIMO** empieza a pintar el cuadro.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN_____

ESCENA 02 – EXTERIOR - PLAZA RECTORADO – DÍA

DANIEL está caminando en la Plaza de Rectorado, observándola. Se detiene en el medio y se voltea para contemplar a la plaza desde todos sus ángulos. Se detiene a observar los distintos murales que están en ella. Luego de unos minutos de contemplación, decide seguir caminando en dirección a la entrada principal de la plaza, la que conecta a ésta con la Plaza Cubierta.

CORTE A_____

ESCENA 03 – EXTERIOR - PLAZA CUBIERTA – DÍA

DANIEL está caminando en la Plaza Cubierta, viene desde la Plaza de Rectorado. Al entrar en la Plaza Cubierta se detiene un segundo y voltea a los lados hasta que algo capta su atención. Es el **ENTREVISTADO 1** que está parado en un lugar de la plaza. Sonríe y camina directamente hacia él hasta pararse a su lado. Lo saluda y le agradece por su tiempo.

ENTREVISTA 1: La síntesis de las artes en la Plaza Cubierta

El **ENTREVISTADO 1** termina por recomendarle alguna bibliografía en particular a **DANIEL** y sugiere que lo busque en la biblioteca.

CORTE A _____

ESCENA 04 – INTERIOR – ANTESALA BIBLIOTECA CENTRAL – DÍA

DANIEL sale del área de la biblioteca central donde están los libros y va caminando hacia la puerta. Se detiene en la antesala, delante del vitral de Legér y se queda contemplándolo por unos segundos.

CORTE A _____

ESCENA 05 – TIERRA DE NADIE CON BIBLIOTECA DE FONDO - DÍA

DANIEL y el **ENTREVISTADO 2** van caminando con la biblioteca de fondo.

ENTREVISTA 2: sobre el concepto de síntesis de las artes.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN_____

ESCENA 06 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

JERONIMO está pintando el cuadro.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN_____

ESCENA 07 – INTERIOR – NUBES DE CALDER – DÍA

DANIEL está entre los murales que están entre la Biblioteca y Aula Magna, va caminando hacia el Aula Magna. En la entrada se encuentra con **GUSTAVO** que lo saluda y le lleva por unas escaleras del Aula Magna hasta montarse en una de las Nubes de Calder.

CONVERSACIÓN JOVIAL SOBRE LO QUE VAN HACIENDO

CORTE A_____

ESCENA 08 – INTERIOR – AULA MAGNA – DÍA

DANIEL y el **ENTREVISTADO 3** están sentados en una de las butacas del Aula Magna.

ENTREVISTA 3: el Aula Magna

CORTE A _____

ESCENA 09 – PASILLO AULA MAGNA – DÍA, ATARDECER

DANIEL sale por una de las puertas del Aula Magna y camina por el pasillo de Plaza Cubierta, donde se queda contemplando el juego de luces.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN _____

ESCENA 10 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

JERÓNIMO está pintando el cuadro y termina de pintarlo. Lo ve, y sale del cuadro.

---FIN---

6.8.3 Versión 03

ESCENA 01 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

LUIS FERNANDO y **VICENTE** están ajustando los últimos detalles técnicos para empezar una entrevista a **JERÓNIMO**. **LUIS FERNANDO** está parado, manejando el micrófono, con audífonos puestos y revisando el sonido, confirmando con **LEÓN**, que está operando la cámara y no se ve en cuadro. **VICENTE** conversa con **JERÓNIMO** aclarándole algunos detalles de la entrevista.

LUIS FERNANDO: Sí, el sonido está fino. Ponlo en nivel 5 que yo lo ajusto por aquí.

LEÓN: Ok, fino, dale pues, ¿estamos listos?

VICENTE: ¿Listos? Ok, Jerónimo, vamos a empezar entonces. Por favor dínos tu nombre y profesión.

JERÓNIMO: Mi nombre es JERÓNIMO RODRÍGUEZ, soy estudiante de pintura del IUESAPAR, tengo 10 años pintando.

VICENTE: ¿Los cuadros cuentan historias?

JERÓNIMO: No necesariamente. Pero algunos pueden hacerlo. Este, por ejemplo, sí cuenta una historia.

JERÓNIMO señala al cuadro detrás de él. Es el cuadro que pintó con la temática de la Síntesis de las Artes.

CORTE A _____

TÍTULO DEL DOCUMENTAL

CORTE A _____

ESCENA 02 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

JERÓNIMO está preparándose para pintar el cuadro. Esta arreglando la pintura y todas sus herramientas. Los créditos aparecen en cada uno de varios planos detalles de los distintas herramientas del

pintor y de éste preparando la pintura. JERÓNIMO empieza a pintar el cuadro.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN _____

ESCENA 03 – EXTERIOR - PLAZA RECTORADO – DÍA

DANIEL está caminando en la Plaza de Rectorado, observándola. Se detiene en el medio y se voltea para contemplar a la plaza desde todos sus ángulos. Se detiene a observar los distintos murales que están en ella. Luego de unos minutos de contemplación, decide seguir caminando en dirección a la entrada principal de la plaza, la que conecta a ésta con la Plaza Cubierta.

CORTE A _____

ESCENA 04 – EXTERIOR - PLAZA CUBIERTA – DÍA

DANIEL está caminando en la Plaza Cubierta, viene desde la Plaza de Rectorado. Al entrar en la Plaza Cubierta se detiene un segundo y voltea a los lados hasta que algo capta su atención. Es el **ENTREVISTADO 1** que está parado en un lugar de la plaza. Sonríe y camina directamente hacia él hasta pararse a su lado. Lo saluda y le agradece por su tiempo.

ENTREVISTA 1: La síntesis de las artes en la Plaza Cubierta

El **ENTREVISTADO 1** termina por recomendarle alguna bibliografía en particular a **DANIEL** y sugiere que lo busque en la biblioteca.

CORTE A _____

ESCENA 05 – INTERIOR – ANTESALA BIBLIOTECA CENTRAL – DÍA

DANIEL sale del área de la biblioteca central donde están los libros y va caminando hacia la puerta. Se detiene en la antesala, delante del vitral de Legér y se queda contemplándolo por unos segundos.

CORTE A _____

ESCENA 06 – TIERRA DE NADIE CON BIBLIOTECA DE FONDO - DÍA

DANIEL y el **ENTREVISTADO 2** van caminando con la biblioteca de fondo.

ENTREVISTA 2: sobre el concepto de síntesis de las artes.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN _____

ESCENA 07 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

JERONIMO está pintando el cuadro.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN _____

ESCENA 08 – INTERIOR – NUBES DE CALDER – DÍA

DANIEL está entre los murales que están entre la Biblioteca y Aula Magna, va caminando hacia el Aula Magna. En la entrada se encuentra con **GUSTAVO** que lo saluda y le lleva por unas escaleras del Aula Magna hasta montarse en una de las Nubes de Calder.

CONVERSACIÓN JOVIAL SOBRE LO QUE VAN HACIENDO

CORTE A _____

ESCENA 09 – INTERIOR – AULA MAGNA – DÍA

DANIEL y el **ENTREVISTADO 3** están sentados en una de las butacas del Aula Magna.

ENTREVISTA 3: el Aula Magna

CORTE A _____

ESCENA 10 – PASILLO AULA MAGNA – DÍA, ATARDECER

DANIEL sale por una de las puertas del Aula Magna y camina por el pasillo de Plaza Cubierta, donde se queda contemplando el juego de luces.

DISOLVENCIA CON ANIMACIÓN _____

ESCENA 11 – POR FIJAR LOCACIÓN – DÍA

JERÓNIMO está pintando el cuadro y termina de pintarlo. Lo ve, y sale del cuadro.

---FIN---

6.9 Guión Técnico

1. ESCENA – EXTERIOR – TIERRA DE NADIE – DÍA

1: PLANO MEDIO, con lente gran angular, mínima profundidad de campo, con trípode, de tierra de nadie, de los árboles. El muchacho entra en cuadro por la izquierda y se sienta en el medio del cuadro y empieza a ojear el cuaderno.

2: PLANO DETALLE, senital, con trípode, subjetivo del muchacho, ojeando el cuaderno, empieza a dibujar.

2. ESCENA – EXTERIOR - PLAZA RECTORADO – DÍA

1: PLANO GENERAL, de la muchacha entrando en la plaza.

2: PLANOS GENERALES, de diversos puntos de la plaza, con paneos a la muchacha viendo alrededor de la plaza, y caminando a través de ella.

3: PLANO MEDIO, de la muchacha de frente, dolly back, caminando hacia la plaza cubierta.

4: PLANO GENERAL, paneo de la plaza cubierta hasta que se ve al entrevistado, y luego la muchacha entra en plano y dolly in con ella hacia el entrevistado.

3. ESCENA – EXTERIOR - PLAZA CUBIERTA – DÍA

1: PRIMER PLANO CORTO Y LARGO, del entrevistado en la conversación, con la referencia de la muchacha.

2: PRIMER PLANO CORTO Y LARGO, de la muchacha en la conversación, con la referencia del entrevistado.

3: PLANO GENERAL, two-shot, de la muchacha y el entrevistado conversando.

4: PLANOS DE APOYO, de la plaza alrededor.

4. ESCENA – INTERIOR - BIBLIOTECA CENTRAL – DÍA

5. ESCENA – INTERIOR – NUBES DE CALDER – DÍA

6. ESCENA – INTERIOR – AULA MAGNA – DÍA

1: GRAN PLANO GENERAL, paneo de una de las nubes de Calder, al resto del Aula Magna, donde se ven el entrevistado y la muchacha hablando.

2: PLANO GENERAL, del entrevistado y la muchacha hablando.

3: PRIMER PLANO CORTO Y LARGO, del entrevistado en la conversación, con la referencia de la muchacha.

4: PRIMER PLANO CORTO Y LARGO, de la muchacha en la conversación, con la referencia del entrevistado.

5: PLANOS DE APOYO, de la sala alrededor de ellos.

7. ESCENA – PASILLO AULA MAGNA – DÍA, ATARDECER

8. ESCENA – EXTERIOR – TIERRA DE NADIE – DÍA

1: PLANO MEDIO, con lente gran angular, mínima profundidad de campo, con trípode, de tierra de nadie, de los árboles. El muchacho está sentado en el medio del cuadro y ve su reloj, se para y sale de cuadro por la derecha.

2: PLANO DETALLE, senital, con trípode, subjetivo del muchacho, ojeando el cuaderno, ve su reloj.

7. Conclusiones y Recomendaciones

En principio es fundamental resaltar que se podría catalogar a todo filme como documental en su esencia, porque manifiesta, de una u otra forma, la realidad del contexto en el que se crea la pieza.

Bill Nichols propone tres dimensiones para diferenciar el cine documental del cine de ficción: la primera plantea el punto de vista del realizador, este se plantea la premisa de hacer una pieza de ficción o una pieza documental; la segunda es desde el punto de vista del montaje, para lo que propone dos tipos de montaje, el montaje espacio-tiempo, el cual prevalece en el cine de ficción, y el montaje lógico, que prevalece en el cine documental, dimensión en la cual se fundamentó la puesta en práctica de esta investigación; la tercera viene dada por el punto de vista del espectador, quien asume de antemano si lo que va a ver es ficción o documental. El espectador se enfrentará de una forma distinta a cada género.

Dadas estas premisas y habiendo concluido con la puesta en práctica de esta investigación, se podría decir que, en principio, luce factible realizar una película documental utilizando elementos narrativos de ficción sin perder el sentido documental. El uso de la ficción dentro de una pieza documental no necesariamente altera la credibilidad de la pieza, del realizador, ni de los entrevistados, en los casos en los que haya.

Tras la experiencia en la realización de El Espacio Habitable se recomienda tener control sobre el ambiente y el uso de, por lo menos, dos cámaras, para poder captar mayor cantidad de planos durante las entrevistas, en el caso de que sean entrevistados reales, y el montaje pudiera darse con mayor ritmo. Se supone que otra manera de obtener un mayor control sobre el ambiente y sobre lo que se dice es usar actores cuyos parlamentos sean datos verificables, de este modo se pudiese hacer más fácil el juego de plano y contra – plano.

Sin embargo, se considera que el mayor control que se pudiera tener para lograr la sensación de ficción sería construir una historia que sea evidentemente ficticia y que los elementos documentales que se introduzcan

estén justificados dentro de la ficción sin que ésta prevalezca sobre la línea documental que se sigue, es decir, que ambos géneros se complementen.

Al realizar *El Espacio Habitable* se consideró adaptar los elementos de ficción al tema del documental lo que facilitó el desarrollo fluido del video desde el punto de vista del documental. Por ello se advierte que existen temas que se adaptan mejor a este tipo de narrativa mientras que hay otros que por su impacto se pueden imponer a la ficción. Sin embargo, se considera que puede ser factible desarrollar cualquier tema bajo este tipo de narrativa y sobre todo, si la trama de ficción se adapta a las necesidades del documental.

Es posible realizar el guión en dos líneas, tal como se hizo para desarrollar esta pieza: la primera es la línea documental, que se desarrolle con suficiente flexibilidad para poder tomar el camino más apropiado durante la grabación; la segunda línea plantearía lo dramático, indica por donde va la historia, cuales son los elementos claves y los puntos de conflicto. Debe ser concreto, pero que permita también adaptarse a las condiciones del ambiente o la locación en función de la línea documental.

En esta forma de narrativa documental el realizador puede verse obligado a sumergirse y a vivir la realidad que está documentando, de modo que se recomienda que el realizador se adapte a las condiciones que el ambiente le imponga, a través de una visión muy aguda de lo que está sucediendo a su alrededor, para poder capturar esas situaciones que se desenvuelven en el lugar.

La experiencia a lo largo de esta investigación sugiere que estamos en presencia de un género audiovisual que, a lo largo de las últimas décadas, se ha enriquecido apropiándose de distintos esquemas y herramientas narrativas características de otros géneros. Además, a partir del documental

se han desarrollado múltiples propuestas tanto para el cine como para la televisión, como podrían ser los casos de *La Marcha de los Pingüinos* y *El Reino del Suricato*, que llevan al documental a otros territorios sin alterar su discurso. Podemos decir que el documental es un género en crecimiento y que nos sorprende, como espectadores y como realizadores, porque día a día ofrece más y mejores propuestas que amplían los horizontes.

Observamos que aunque por un lado se hayan incorporado una serie de elementos que usualmente son usados en el cine de ficción □ como el formato de los créditos, el uso de planos característicos de este género, el uso de una metáfora ficticia como lo es el pintor que “despinta” un cuadro y el predominio del montaje espacio-tiempo □ y que por otro lado se excluyeron de la pieza elementos que usualmente se encuentran en los documentales □ como el uso de *inserts*, el uso de planos de apoyo que aparecen en el momento en que se hace referencia a ellos para ilustrar lo que expone un entrevistado y las preguntas por parte del entrevistador □ la pieza *El espacio habitable* se percibe como un documental y no como ficción. Fundamentalmente se puede inferir, por lo tanto, que el género documental ya ha incorporado todos estos elementos a su lenguaje audiovisual y no necesariamente pueden ser considerados como diferenciadores entre ficción y documental en estos tiempos.

Tras haber concluido con la investigación nos fue posible ver que el documental está constantemente alimentándose de nuevos temas y nuevas ideas. Por ello se encuentra en un momento estelar y se ha nutrido con el hecho de que la televisión se ha apropiado del género. Esto ha ofrecido a los realizadores de documentales para cine más libertades, por lo que han desarrollado nuevas propuestas y el género está volviendo a las carteleras.

Los hermanos Lumière fueron los responsables de la primera sesión comercial exhibida para un público en una sala, en la que una cinta mostraba

la vida en movimiento, es decir, el primer documental. Aún así, ellos mismos no fueron capaces de ver las posibilidades a futuro que ofrecía el medio y no sólo anunciaron su fracaso sino que renunciaron a él. Vemos ahora como un siglo después, no sólo el cine se ha convertido en un elemento básico de la sociedad humana, sino que el mismo género que le dio vida se abre paso imponentemente, expandiendo cada vez más sus posibilidades para así permitir nuevas maneras de lograr aquella magia que maravilló a los espectadores de las películas de los Lumière: ver una representación viva de la realidad que deje testimonio de nuestra existencia. En otras palabras, hacernos eternos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Araque, W. N. (2000). *Una gesta tropical e íntima. Villanueva: el pensamiento que vence la sombra. Ciudad Universitaria de Caracas, Su Máxima Obra*. Extraído el 20 de Diciembre, 2006 de http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Textos_Criticos/Pensamiento_Sombra.htm

Bordwell, D., Thompson, K. (2003) *Arte Cinematográfico*. México, D.F.: McGraw Hill.

Catala & Torreiro (2005) *Documental y Vanguardia*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Columbia University Press. (2007). *Modern Architecture*. The Columbia Electronic Encyclopedia, 6th ed., Infoplease. Extraído el 29 de Enero, 2007 de <http://www.infoplease.com/ce6/world/A0833538.html>

Corbacho, Roger (2001) *La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas: La Síntesis de las Artes Como Paradigma de lo Perceptible en el Arte de Vanguardia*. Tesis doctoral. Historia de la Arquitectura. Historia Urbana. Universidad Politécnica de Cataluña.

Feldman, S. (1990). *Guión Argumental, Guión Documental*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Jaua, M. F. (n.d.). *CUC, Su pasado. Ciudad Universitaria de Caracas, Su Máxima Obra*. Extraído el 20 de Diciembre, 2006 de http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Su_Pasado/Historia_y_Desarrollo/Frames_Historia_Desarrollo.htm

Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Niño, William & Pintó Maciá (n.d.) *El Conjunto Central*. Extraído el 20 de Julio de 2007 de <http://www.fundacionvillanueva.com>

Palomero, F. (2000). *Carlos Raúl Villanueva y la Síntesis de las Artes. Ciudad Universitaria de Caracas, Su Máxima Obra*. Extraído el 20 de Diciembre, 2006 de http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Textos_Criticos/Sintesis_Artes.htm

Paz, M.A.; Montero, J. (2002). *El Cine Informativo 1895-1945*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.

Pérez Rancel, J. J. (1999). *La Ciudad Universitaria de la Universidad Central de Venezuela. Ciudad Universitaria de Caracas, Su Máxima Obra*. Extraído el 20 de Diciembre, 2006 de http://www.centenariovillanueva.web.ve/CUC/Textos_Criticos/CU_de_la_UCV.htm

Staiger, J. (s/f) *The Docudrama*. The Museum of Broadcast Communications. Extraído el 19 de Diciembre, 2006 de <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm>

Rabiger, M. (1987). *Dirección de Documentales*. E.E.U.U.: Focal Press.

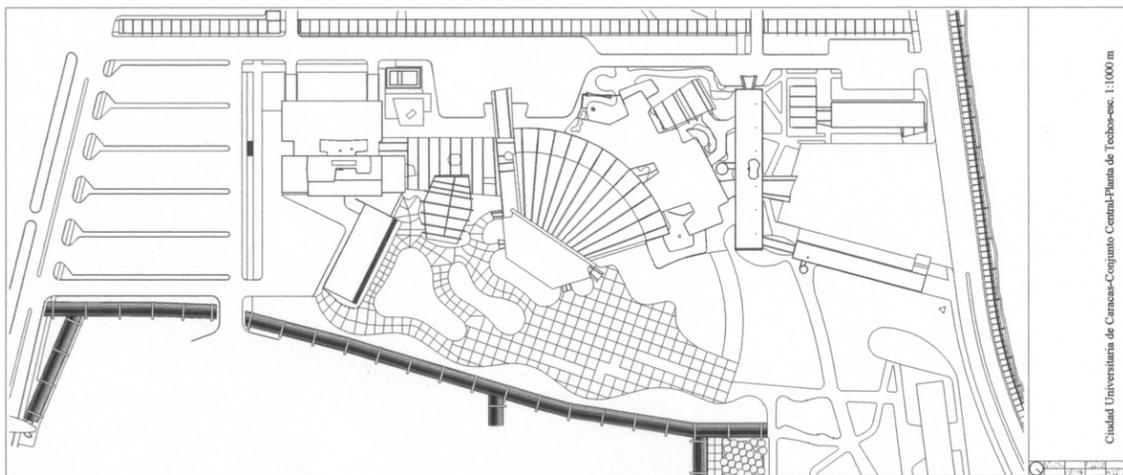
Witcombe, C. L. C. E. (2000). *Modernism. What is Art...? ...What is an Artist*. Extraído el 29 de Enero, 2007 de <http://witcombe.sbc.edu/modernism/roots.html>

Diccionario de la Real Academia Española (n.d.) Extraído el 10 de Mayo de 2007 desde <http://www.rae.es>

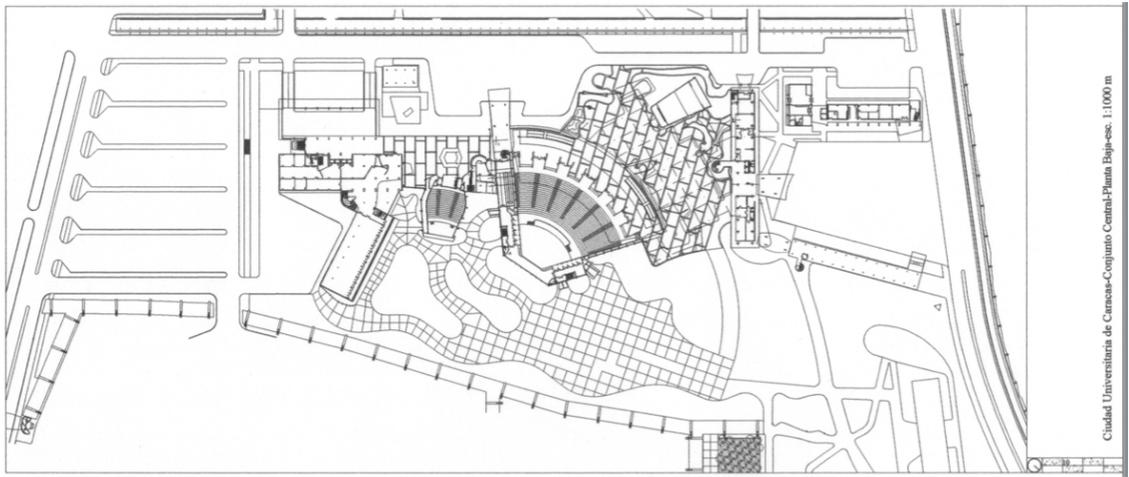
Escritos de Villanueva (n.d.) Extraído el 1 de Febrero de 2007 desde http://copred.rect.ucv.ve/BD_Documentos/Escritos_Villanueva.pdf

The Internet Movie Database (n.d.) Extraído el 20 de Febrero de 2007 desde <http://www.imdb.com>

ANEXOS



plano del Conjunto Central extraído de la tesis del Dr. Roger Corbacho



plano del Conjunto Central extraído de la tesis del Dr. Roger Corbacho



producción de “El Espacio Habitable”



producción de “El Espacio Habitable”



foto fija de “El Espacio Habitable”



producción de “El Espacio Habitable”



foto fija de “El Espacio Habitable”



imagen extraída de “El Espacio Habitable”



imagen extraída de “El Espacio Habitable”



imagen extraída de “El Espacio Habitable”



imagen extraída de “El Espacio Habitable”

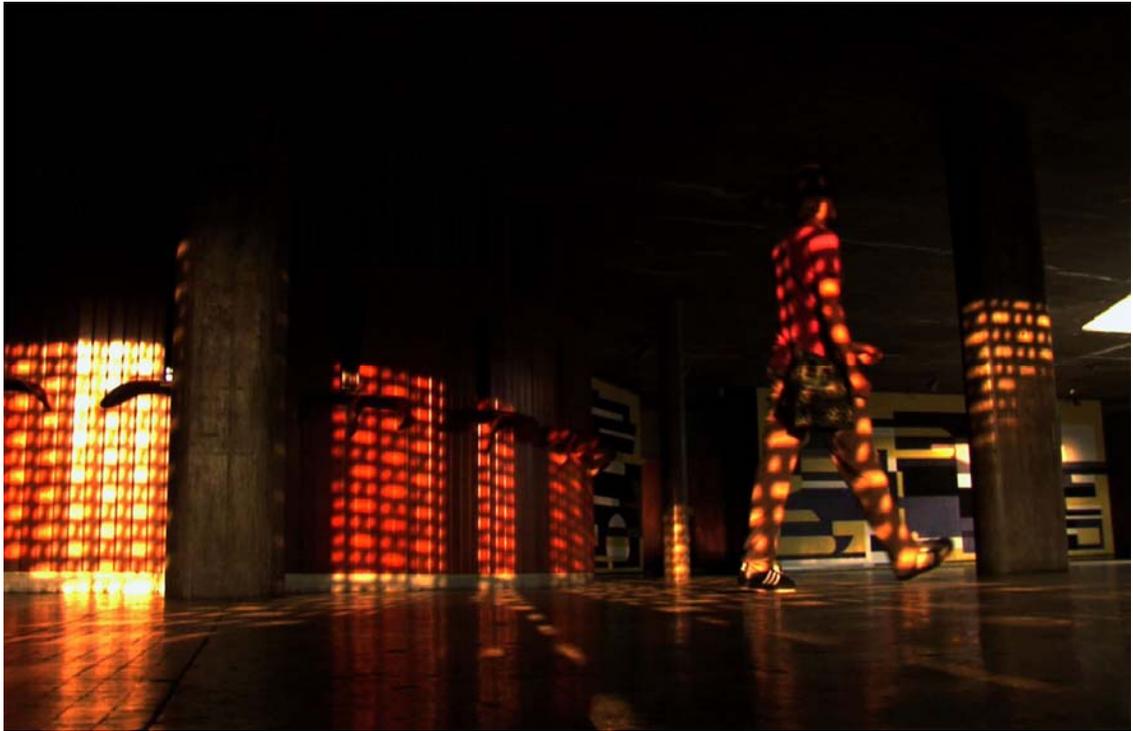


imagen extraída de “El Espacio Habitable”