

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE MEDIOS AUDIOVISUALES

**DESEMPOLVANDO EL DOCUMENTAL TESTIMONIAL.**

Elementos fotográficos y narrativos necesarios para lograr que un audiovisual se  
convierta en una película.

www.bdigital.ula.ve

Trabajo de Grado para obtener la licenciatura en Medios Audiovisuales

Mención Fotografía

Br. Alejandro Lilo Victorero Rodríguez

Tutor Académico: Profesor Carlos Mattera

MÉRIDA

2014

Marco metodológico.

Para la realización de esta tesis se estudiarán e investigarán algunos teóricos y realizadores principalmente en el área del cine documental, haciendo referencia también al cine de ficción cuando sus teorías sean aplicables al tema tratado y puedan aportar a la obtención de resultados más favorables.

Se realizará un proceso investigativo que tendrá por objeto definir al cine documental, sus teorías y sus diferentes tipos, estudiar sus diferentes técnicas y modos de aproximación.

Esta investigación aunque esté basada en el estudio de teóricos y realizadores, también comprenderá un trabajo práctico, por lo que quien investiga tendrá la libertad de expresar las ideas descubiertas a través del proceso de realización de dicho trabajo. La intención es transitar un camino descubriendo una manera posible en la que un estudiante que está a punto de culminar sus estudios pero que es aún sólo un aprendiz del cine, pueda realizar una película.

Para probar las teorías expuestas por esta tesis el trabajo práctico que se realizará consistirá en la realización de un documental testimonial biográfico, al cual se aplicarán los resultados obtenidos durante esta investigación.

Nivel de investigación.

En esta Tesis se realizará una Investigación Explicativa. Se buscará explicar los posibles acercamientos para que un audiovisual se pueda convertir en un producto cinematográfico desde el punto de vista del contenido, esta será la premisa de la investigación.

Diseño de la investigación.

Esta Tesis realizará una investigación experimental. Mediante la realización de un trabajo audiovisual, se experimentarán las diferentes teorías estudiadas con el fin de verificar aquellas que puedan ayudar a darle carácter cinematográfico a dicho trabajo con el objetivo de poner a prueba la hipótesis y poder llegar a conclusiones.

Índice:

Introducción

*Capítulo I*

**Presentación de la Investigación**

1.1 Planteamiento del problema .....	7
1.2 Antecedentes .....	8
1.3 Marco teórico .....	8
1.4 Objetivos .....	11
1.4.1 Objetivo General .....	11
1.4.2 Objetivos Específicos .....	11
1.5 Justificación e Importancia .....	12
1.5.1 Justificación .....	12
1.5.2 Importancia .....	12
1.6 Marco Metodológico.....	13
1.7 Alcances y Limitaciones .....	13
1.7.1 Alcances .....	14
1.7.2 Limitaciones .....	15

*Capítulo II La Fotografía en el Documental*

2.1 Los Inicios de la Fotografía .....	16
2.2 Utilización y Control de la Luz Natural .....	16

2.3 La Luz “Real” de un Espacio. ....	19
2.4 Formas de iluminación con luz “Real” en interiores.....	20
2.5 Perspectiva y composición.....	20

*Capítulo III ¿EL DOCUMENTAL ES UNA PELÍCULA?*

3.1 Definiciones de Documental según los Teóricos y Documentalistas.....	24
3.2 El Realizador y Su Realidad .....	33

*Capítulo IV MANOS A LA OBRA.*

4.1 El Personaje .....	36
4.2 El guión o la historia. ....	36
4.3 Los Entrevistados .....	39
4.4 El Rodaje Íntimo.....	40
4.5 La Cámara Invisible .....	41
4.6 La iluminación.....	41
4.7 El Montaje Emocional.....	42

*Capítulo V RESULTADOS.*

5.1 El documental sí es una película .....	45
5.2 Los Festivales .....	45
5.3 Los Cineforos .....	46

5.4 Televisión .....	47
<i>VI CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</i> .....	48
<i>VII BIBLIOGRAFÍA</i> .....	50
<i>VIII ANEXOS</i> .....	52

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## *Capítulo 1*

### Presentación de la investigación

#### 1.1 Planteamiento del problema

Debido a que en la actualidad los realizadores de documentales dependen principalmente de los medios televisivos para difundir sus trabajos, el reto para continuar realizando documentales que sean cinematográficos y no reportajes de televisión se ha incrementado.

El problema principal se presenta cuando se hace cada vez más difícil ver documentales exhibidos en una sala de cine, donde la experimentación que caracteriza al arte puede llegar tan lejos como lo permita la imaginación del realizador, y no confinándola a la pantalla chica, donde en el intento de aparentar imparcialidad y objetividad se aleja de la emoción y el sentido artístico.

La cuestión no está en los documentales para televisión o en la televisión misma. El asunto radica en el estilo con el que se abordan los temas, pretender mostrar la verdad siempre y que se tome lo que se dice como lo cierto e innegable es algo que se acerca más a la labor periodística que a la labor cinematográfica. Entonces el asunto será cómo lograr que un documental para televisión, o sea, un audiovisual se convierta en una película y cuales son los elementos fotográficos y narrativos necesarios para lograrlo, para ello tomaremos un documental testimonial biográfico, el cual es un formato muy utilizado por la televisión, y se le aplicarán los elementos de esta investigación.

## 1.2 Antecedentes

Uno de los estudios más interesantes a este respecto lo podemos encontrar en el libro de Francois Niney “La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental”, en este libro se hace un gran estudio de la evolución del cine documental, sus tendencias y las posturas de grandes realizadores de la historia del cine.

Sin embargo no se encontraron estudios específicos en lo que concierne a la búsqueda de formas de aplicación de elementos cinematográficos para darle a un documental televisivo la mayor emoción posible y poder así desmarcarlo de la televisión para poder verlo como obra cinematográfica.

## 1.3 Marco Teórico

Hay una gran cantidad de personas que preguntan con escepticismo si el documental es una película. Nunca es fácil intentar explicarles el por qué sí lo es. La cuestión es que la mayoría de las personas comprende como película lo que están acostumbrados a ver en el cine, es decir películas de ficción, mientras que los documentales los entienden más como una especie de reportaje. La dificultad principal con la que uno se topa al tratar de explicar esta cuestión es no saber cómo definir qué es lo que separa al documental del reportaje y qué lo hace indudablemente una película. Estudiando los planteamientos de algunos teóricos se puede apreciar que el documental como concepto se mantiene muy cercano al espíritu del cine de ficción y desde el comienzo de la historia del cine se encuentran discrepancias en cuanto a la definición misma de qué es un documental.

Uno de los considerados padres fundadores del documental, John Grierson, define el documental como “el tratamiento creativo de la realidad” (Grierson, 1932).

A esto Michael Rabiger responde lo siguiente:

Esta definición es convenientemente imprecisa, pues abarca todo tipo de cine exceptuado el de ficción, es decir, el dedicado a la naturaleza, la ciencia, los viajes, el cine industrial, el educativo e incluso cierto tipo de cine publicitario, aunque bien es cierto que muchas obras que se encuentran dentro de estas categorías no tienen por qué ser necesariamente documentales. (Rabiger, 2005).

Según el realizador de *Nanook el esquimal*, Robert Flaherty (1937), uno de los primeros documentalistas, “El documental está caracterizado porque se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar; y en el proceso de selección, ésta se hace con el material documental, persiguiendo en todo momento la verdad”.

Esta afirmación es particularmente curiosa cuando se revisa la historia de cómo fue hecha realmente su famosa película *Nanook el esquimal*, en 1922, que al ser estudiada contradice a su autor, a continuación veamos los siguientes ejemplos:

-El iglú: realmente es un iglú partido por la mitad, para poder filmar con mayor facilidad.

-Nyla, la mujer de Nanook, el protagonista, no era la esposa de Allakariallak (nombre real de Nanook), sino que era la esposa esquimal de Flaherty.

-La pesca del pez bajo el hielo no es real. El pez ya estaba muerto y fue introducido debajo del hielo, pero Nanook escenifica a la perfección la idea de Flaherty de cómo se lleva a cabo esta pesca.

Quizás al teorizar acerca de las características del documental Flaherty habló como científico (cabe recordar que R. Flaherty era etnólogo) pero en la realidad, al realizar su película se comportó como cineasta, o sea que su interés no era perseguir en todo momento la verdad como decía, sino mostrarla como el creía que debía ser.

Así, el documentalista español Basilio M. Patino es contrario a Flaherty, pues considera que es imposible que el realizador de documentales llegue a plasmar íntegramente la realidad. En definitiva el documentalista imprime a la realidad un carácter dramático.

Por su parte Bill Nichols en su libro "La representación de la realidad" dice que para poder definir el documental es necesario dar tres definiciones: primero, desde el punto de vista del realizador, particularmente de cuánto control posee el realizador sobre los sucesos que se están rodando, segundo el texto, o sea, si las imágenes y sonidos son tomados como pruebas de un hecho o como elementos de una trama, y tercero el espectador, que asume que como es un documental trata irrevocablemente de la realidad.

Francois Niney dice:

“Un espectro recorre al cine documental y sus prolongaciones televisivas, películas noticiosas y reportajes: el espectro de lo real. Con su inevitable pregunta: ¿es realmente realidad verdadera lo que se nos muestra ahí? Responder que sí, nos remite al carácter indicativo de la toma: una cierta realidad física fue impresa sobre la prueba cinematográfica, (o la cinta de video), ésta es el rastro de aquella, su huella. Realidad y película existen

en una relación directa de causa a efecto. Responder que no, remite, por el contrario al aspecto simbólico de la imagen: arbitrario o convencional, el sentido que se le atribuye puede variar de acuerdo a los montajes del lenguaje, de acuerdo al uso social y a las circunstancias, a la intención del productor, a la interpretación del receptor. Así por un lado, la película es una prueba de la realidad, pero no una prueba (...), su aspecto simbólico rebosa, transpone”. (Niney, 2009).

Entonces, si partimos de que desde siempre el documental ha servido para acercarse a la realidad y explicarla, y estudiando a estos distintos teóricos del documental y documentalistas, se puede establecer un diálogo acerca de los elementos necesarios para conseguir que un documental se cargue de la visión artística necesaria para convertirse en una película.

#### 1.4 Objetivos

##### 1.4.1 Objetivo General

Proponer los elementos necesarios para darle carácter cinematográfico a un documental testimonial biográfico desde el punto de vista fotográfico y narrativo. Cómo se puede lograr un documental para televisión que sea cinematográfico, que mantenga al espectador interesado de principio a fin y alcanzar la meta final de todo trabajo artístico: emocionar.

##### 1.4.2 Objetivos Específicos

1. Comprender el documental como un producto cinematográfico y artístico.
2. Estudiar el cine documental y contraponer teorías sobre éste.

3. Realizar un largometraje documental en el que se lleve a la práctica las teorías expuestas en esta investigación.

## 1.5 Justificación e Importancia

### 1.5.1 Justificación

Desde la creación del cine, este arte ha sido centro de muchos debates. Hoy en día se generan especialmente en torno a qué es una película y qué no lo es, dónde se encuentra la línea divisoria. La gran cantidad de títulos y la producción masiva de cine y audiovisuales gracias a la era digital, fenómenos como Bollywood en la India y Noyiwood en Nigeria, África, solo este último con 1200 largometrajes al año hacen que sea posible para cualquier persona con mínimos recursos realizar trabajos audiovisuales.

Así pues se asume el reto de realizar un trabajo audiovisual, en este caso se tomará un documental testimonial biográfico y se intentará descubrir durante su proceso de realización qué es lo que hace que un producto de este tipo pueda llamarse una película desde el punto de vista fotográfico y narrativo.

### 1.5.2 Importancia

La gran cantidad de herramientas nuevas para hacer productos audiovisuales nos dan la oportunidad de poder realizarlos sin necesitar de grandes financiamientos, sin embargo la intención de un cineasta debe ser lograr que su audiovisual sea una Película, es decir una obra artística, para lograr esto es necesario tener una comprensión del medio. que permita poder diferenciarlos, de manera tal que en todo trabajo que se emprenda este el carácter del arte presente, en fin, la intención es descubrir herramientas que puedan ser

usadas por cualquier estudiante o aficionado al cine para poder realizar una película que pueda indiscutiblemente llamarse así.

## 1.6 Marco Metodológico

Para la realización de esta investigación se estudiarán e investigarán algunos teóricos y realizadores principalmente en el área del cine documental, haciendo referencia también al cine de ficción cuando sus teorías sean aplicables al tema tratado y puedan aportar a la obtención de resultados más favorables.

Se realizará un proceso investigativo que tendrá por objeto definir al cine documental, sus teorías y sus distintos tipos, estudiar sus diferentes técnicas y modos de aproximación.

Esta investigación aunque esté basada en el estudio de teóricos y realizadores, también comprenderá un trabajo práctico, por lo que quien investiga tendrá la libertad de expresar las ideas descubiertas a través del proceso de realización, la intención es transitar un camino descubriendo una manera posible en la que un audiovisual pueda convertirse en una película.

## 1.7 Alcances y Limitaciones

### 1.7.1 Alcances

La presente investigación busca explorar de manera reflexiva los elementos narrativos, las técnicas de realización y las técnicas fotográficas que pueden ayudar a que un trabajo documental se convierta en una película documental, con el objetivo de abrir un

debate que permita el surgimiento de teorías que ayuden a estudiantes y profesionales a realizar cine, explorando y explicando los elementos necesarios para lograr dicho objetivo.

El estudio está dedicado a mostrar formas en las que se puede abordar la realización de una película documental, que intente ir mucho más allá de un reportaje o una crónica, es decir a quien tenga la intención de emocionar y conmover como primer objetivo, sobre la objetividad o sobre la intención de mostrar una verdad absoluta.

Para la realización de el documental testimonial biográfico se tomará como personaje al Profesor Alberto Arvelo Ramos, fallecido en el año 2010, y que fuera en vida una persona de gran influencia en la cultura, la política y la filosofía en Venezuela, y para contar su biografía se contará con los testimonios de amigos, familiares y personas relacionadas con él a lo largo de su historia de vida.

Este camino reflexivo puede ser de gran provecho para los estudiantes o profesionales, que estén o no de acuerdo con lo que se postula, y que de seguro generaran diferentes vías para lograr resultados favorables.

### 1.7.2 Limitaciones

La principal limitación que encontramos es la de realizar un documental sobre un personaje ya fallecido, en la que el personaje no cuenta su historia, sino que el relato es construido sólo a partir del testimonio de las personas cercanas a él. Entonces la dificultad será contar una historia a partir de reconstrucciones propias de cada uno de los entrevistados.

Otra limitación es el contar con pocos elementos técnicos para el rodaje y un mínimo presupuesto, mas esta limitación será precisamente el mejor medio para poner a prueba esta investigación, ya que si se manejan correctamente las teorías aquí expuestas el resultado debe compensar las faltas técnicas con una gran capacidad para generar emociones y convertir el trabajo en una obra artística.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## *Capítulo II La Fotografía en el Documental*

### 2.1 La fotografía para cine

La Fotografía para cine, es decir la iluminación de los sujetos y objetos que componen una imagen, que le dan carácter y vida, así como el empleo de la óptica y los movimientos de cámara tienen la facultad de transmitir tanta emoción como la narrativa en sí, el correcto uso de ésta hace de la luz y la cámara una forma de narrar paralela, que apunta a las sensaciones, bien usada la fotografía debe crear un matrimonio con la narración, en la que todos los elementos apunten a una misma dirección emocional.

### 2.2 Utilización y control de la luz natural

Desde la época de la pintura, pintores como Rembrandt o Caravaggio estudiaron el uso y el control de la luz del sol, al disponer la entrada de esta de cierta manera en sus talleres podían lograr resultados muy diferentes sobre los sujetos que se disponían a pintar.

El uso de la luz natural consiste básicamente en colocar los sujetos y objetos que componen una imagen al alcance de los rayos de luz natural emitidos por el sol, bien sea directos, filtrados o rebotados, para luego fotografiarlos, este principio básico puede generar al emplearlo con nociones artísticas una gran variedad de resultados. Por ejemplo supongamos que nuestro sujeto se encuentra en un exterior, y que nuestro único medio de luz es el sol, que se encuentra a unos 45° sobre el horizonte, (luz de 9am o de 4pm) ¿ahora cómo decidir en qué dirección colocar al sujeto y cómo colocar la cámara?

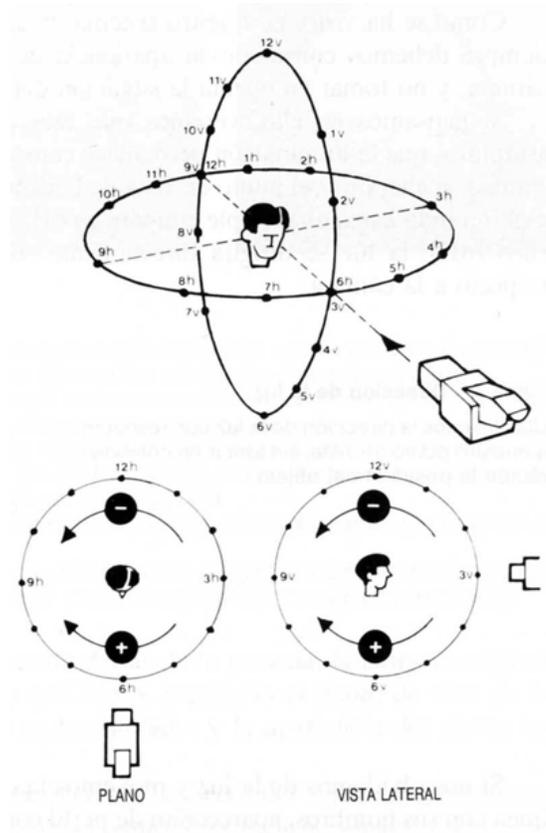
Es necesario conocer ciertos principios básicos de la iluminación para poder controlar la luz de manera efectiva:

El primero es el concepto de Calidad de la luz

Podemos diferenciar dos tipos de iluminación. Por una parte la luz dura, que proviene de una fuente de iluminación que tiene fuerte direccionalidad y que provoca sombras muy nítidas y contornos muy bien perfilados, por ejemplo el sol directo sobre un objeto. A pesar de esto, una fuente de luz dura no tiene por qué ser excesivamente potente, ya que dicha condición no depende de su intensidad sino de que se concentre en un punto determinado. Este tipo de luz puede dar diferentes tipos de carácter a el sujeto dependiendo de su direccionalidad, ya que la principal característica es que marca las sombras muy fuertes y definidas.

Por otra parte, podemos encontrar la luz suave. Este tipo se consigue mediante la difusión de la luz. Por ejemplo, en condiciones naturales, puede encontrarse este tipo de luz cuando el sol se oculta detrás de las nubes. La luz suave se caracteriza por dar sombras muy sutiles y contornos poco definidos.

Otro de los conceptos básicos es La dirección de la luz, es muy importante tener en cuenta el ángulo o la dirección desde la cual se ilumina al objeto o el sujeto, ya que habrá que tener en cuenta a éste y lo que se pretenda expresar con él. Es difícil calcular el ángulo desde el cual se tiene que iluminar, ya que se trata de un espacio tridimensional. Para poder hacer esta tarea un poco más sencilla puede utilizarse un sistema basado en dos esferas de un reloj, con el cual podemos encontrar los ángulos correctos:



Existen diferentes formas de iluminación:

- Iluminación frontal: Cuando nuestro sujeto esta colocado entre la cámara y la fuente de luz, el objeto recibirá la luz frontalmente quedando totalmente iluminado, y su sombra caerá justo detrás de este. Con este tipo de iluminación, el objeto es plano, no hay modelado, no se apreciarán los contornos de la superficie, ni la textura, ni las irregularidades.

- Formando ángulo con la fuente de luz: Si producimos un desplazamiento de alguno de los elementos, el sujeto, la cámara, o de la luz en la dirección que sea, la percepción del objeto se verá alterada. Cuanto más se aumente el ángulo entre la luz y la cámara, la parte del objeto que quede más alejada del foco se verá desfavorecida. Además, se

formarán sombras junto a los abultamientos y salientes. También podemos destacar que las texturas se harán cada vez más prominentes a medida que el ángulo se haga más grande.

- Luz lateral e iluminación de bordes: Si se sitúa la fuente de luz en uno de los laterales del objeto, formando ángulo recto con el punto de vista de la cámara, y la superficie que mira hacia la cámara es completamente lisa, ésta no quedará iluminada. En el caso de que la superficie tuviera salientes, estos se iluminarían intensamente. Cuando utilizamos este tipo de iluminación de manera consciente para resaltar las texturas, se le suele llamar “Iluminación de contornos”.

-Contraluz: Este tipo de iluminación consiste en situar la fuente de iluminación detrás del objeto o el sujeto, quedando oculto y completamente enfrentado a la cámara. Los efectos de iluminación pueden ser diferentes dependiendo del material del objeto. Si se trata de un objeto sólido, la luz resaltará los bordes. Si es un objeto translúcido, veremos los detalles de su superficie más destacados.

### 2.3 La Luz “Real” de un Espacio.

Para este punto definiremos la luz “real” como la luz que se puede encontrar en un espacio determinado, bien sea luz natural o luz artificial, es decir las fuentes de luz que se hallen en un lugar, por ejemplo tomemos una habitación, la luz real de este lugar estaría comprendida por la luz natural que entra por las ventanas y la luz proveniente de las fuentes artificiales ubicadas dentro de la misma, como lámparas, velas, etc.

## 2.4 Formas de iluminación con luz real en interiores.

Para este caso tomaremos la luz real de cada espacio y la controlaremos con el fin de lograr diferentes resultados. Ejemplo: El sujeto se encuentra ubicado con la ventana 45° detrás del lado izquierdo de su cabeza. En este caso la luz proveniente de esta ventana es luz solar, por lo que por su intensidad, al estar colocada en contra luz, nos dará poco detalle en el rostro de nuestro sujeto, por lo que es necesario bien sea rebotar la luz hacia su rostro o tomar una lámpara existente en el lugar y ubicarla de manera tal que ilumine su rostro, de esta manera tendremos un sujeto correctamente expuesto.

El uso de las diferentes ópticas también generan resultados diferentes en torno a lo que se quiera lograr.

## 2.5 Perspectiva y composición

La perspectiva es la forma de darle tridimensionalidad a una imagen plana, es decir crear la sensación de que exista profundidad y distancia en una imagen bidimensional. Con la disminución de tamaño de los objetos del fondo, la convergencia de líneas con la distancia y la modificación del color a medida que se encuentran los objetos más cerca o más lejos, se crea una ilusión óptica que le da espacialidad al cuadro.

Para lograr este efecto es necesario tomar en cuenta el punto de cámara, el lente y la composición. Al colocar la cámara se observan los elementos del encuadre, supongamos que vamos a tomar los rieles de una línea de tren, al observarlos frontalmente podemos ver que las líneas que lo conforman parecen converger en la distancia, a esto se le

conoce como punto de fuga. El ángulo que se elija será fundamental para dirigir la mirada del espectador a donde queramos. Al elegir el lente a usar sabemos que los teleobjetivos comprimen los planos, mientras que los angulares provocan el alejamiento del fondo con respecto a los elementos del primer plano.

La composición por su parte es la manera en que el realizador elige, organiza y distribuye los objetos y/o sujetos dentro del cuadro. El componer adecuadamente hará que el espectador se fije y mire hacia donde se quiere que lo haga.

De esta manera nos damos cuenta que el realizador tiene la posibilidad de controlar cada aspecto de su película, incluso puede controlar al espectador, ya que le dice a donde tiene que mirar, que tiene que oír y de ser efectivo puede lograr también controlar lo que debe sentir. De esta manera se construye el lenguaje cinematográfico, en el que juegan elementos en los que conscientemente o no el espectador es llevado por la senda que quiere el director en todo momento, esto en sí es la obra de arte, el lograr “hipnotizar” a una persona a que vea el mundo como lo ve el realizador durante lo que dure la cinta.

Luego de comprender todos estos conceptos básicos de cómo se puede utilizar la luz, la cámara y la óptica, tomemos para nuestra investigación las formas de empleo que nos ayuden a narrar de manera más artística nuestra historia.

Lo primero será colocar la cámara fija, con una óptica de 70 milímetros, que nos permita separar a los sujetos del fondo, mientras que se comprime un poco la perspectiva con algún elemento de interés que esté cercano, como por ejemplo un retrato del personaje de quien se habla o algo relacionado con éste, la composición se

comprenderá de la siguiente manera:

Durante las preguntas que tienen que ver sobre su historia profesional, sobre sus logros y sobre su vida en general se usaran planos medios, en los que los sujetos estarán sentados en un lugar relacionado con ellos por ejemplo, su casa o su lugar de trabajo, siempre los colocaremos, siguiendo la regla de los tercios, en el punto áureo superior ya sea izquierdo o derecho, nunca centrados. Para el momento en que se llegue a las preguntas que tienen carácter más personal, en las que los entrevistados deben abrirse y hablar más desde un punto de vista emocional cerraremos el cuadro a primer plano en el rostro de los entrevistados, llevando la óptica a entre 100 y 120 mm, separándolos del fondo a través del foco, logrando una sensación de gran proximidad con el espectador, de esta manera cada expresión del rostro, los ojos y la forma en que se dicen las palabras toman una cualidad de intimidad con el entrevistado, haciendo más cercano el relato, que manejándose bien con lo que el entrevistado dice generará emociones.

La fotografía es un elemento fundamental del lenguaje cinematográfico, es un elemento que puede separar significativamente a un producto audiovisual de un producto artístico, el empleo de todos los recursos que pueden estar a disposición del realizador para conducir al espectador a que vea lo que el quiere, incluso a que sienta lo que el quiere, son infinitos.

El uso del color es otro factor fundamental en la creación de emociones y sentimientos, supongamos que a uno de los entrevistados lo iluminamos con una luz muy cálida, y a otro con una luz más fría, inmediatamente se genera una diferencia entre lo que

representa cada uno de estos para la historia. Por ejemplo a su esposa se le ilumina con una luz de tungsteno proveniente de una lámpara ubicada en la habitación, creando así una sensación de calidez, que evoca el calor de su hogar, de su familia y su compañera de vida, de esta manera la persona nos transmitirá esa sensación a la vista.

En el documental de Leni Riefensthal “El Triunfo de la Voluntad” (1935), el tratamiento artístico en cada plano es evidente, por ejemplo Adolf Hitler siempre es fotografiado con planos en contra picado, acrecentando una imagen de grandeza, en la que la cámara siempre lo mira de abajo hacia arriba y el aparece dominante, esta misma sensación la sentirá el público que ve la cinta, de esta manera el realizador utiliza los elementos del lenguaje cinematográfico para contarle al público su forma de ver lo que esta mostrando, o sea su propia verdad.

Lo principal es entender que el uso de la fotografía es sin duda otra forma de narrar e influenciar al público, de manera tal que la óptica ve su propia realidad, al fotografiar a una persona hay demasiadas variantes que se pueden aplicar, por lo que no se puede pretender que una de ellas sea la real, entonces en vez de pretender ser objetivo al usar lo menos posible los elementos que la fotografía pone a nuestra disposición, creemos una verdad artística, una en la que no tengamos límite para poner todas las herramientas técnicas a nuestro favor para conducir al espectador a ver la realidad, no la única y verdadera, sino la del realizador, o sea su visión.

### *Capítulo III ¿EL DOCUMENTAL ES UNA PELÍCULA?*

#### 3.1 Definiciones de Documental según los Teóricos y Documentalistas

Desde el comienzo encontramos discrepancias en cuanto a la definición misma de qué es un documental, exponamos pues diferentes definiciones e intentemos llegar a una satisfactoria que nos ayude a darle la mayor carga artística a un documental.

El nombre documento, derivado del viejo término en latín documentum, designa un escrito empleado como prueba o información, el cine documental, según su definición original, se basa en la referencia al carácter probatorio de los documentos partiendo, en este caso, de fragmentos extraídos de la realidad. Pero, ¿por qué se atribuyó entonces el concepto “documental” al cine?, las primeras películas de los hermanos Lumière registraban un instante de la realidad social que “situada en la intersección entre un mecanismo fabricado y una manifestación de la naturaleza, es (era) la encarnación misma de una verdad supuestamente inmanente” (Breschand, 2002). Estas filmaciones eran consideradas tomas de vista, o sea lo que el aparato mecánico podía tomar cual un ojo humano para luego ser reproducido.

El cine en sus comienzos se presentó como una innovación tecnológica, un invento mecánico que podía registrar y reproducir el movimiento, en ese entonces no se pensó que iba a ser una nueva forma en la que se podía crear arte, “el cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del

invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias” (Weinrichter, 2004).

Fue el británico John Grierson quien por primera vez escribiera, en el New York Sun del 8 de febrero de 1926, sobre el valor documental de *Moana*, de Robert J. Flaherty, pero a partir de entonces fue cuando comenzó a desarrollarse de manera más argumentada y profunda lo que era e implicaba el concepto documental. La definición de Grierson de documentary film, esta vez sí empleada como sustantivo, llegó a condensarse en unas pocas palabras: “el tratamiento creativo de la realidad” y por primera vez se refería a la intención artística del autor con respecto a la captura y construcción de las imágenes de la realidad.

Sin embargo, se aprecia que el cine reflexivo de Dziga Vertov, el cine experimental y vanguardista de la década de 1920, están tratados de manera exhaustiva y englobada dentro del género, pese a que, contradictoriamente, se alejaban radicalmente del valor noticiario, educativo, incluso en ocasiones social, del cine documental de la época.

Por supuesto, también discernían radicalmente de la estructura narrativa empleada por el cine de Flaherty. Si bien *Nanook, el esquimal* parece el ejemplo con mejores acabados para considerarlo el primer documental cinematográfico, lo que quiere decir que para que el documental sea considerado como obra cinematográfica tiene que estar presente una narrativa en la que el autor se manifiesta con su verdad y la impone, contando la historia de la manera en que este la ve, y la comprende, incluso si tiene que torcer los hechos para que parezcan más verdaderos de acuerdo a lo que se quiere contar. “El

objetivismo, es decir, esa instrumentación de la imagen, lejos de garantizar la objetividad de la representación, reduce las imágenes a ser, o simples índices, o instantáneas idiotas. (...) Cruel dilema el de lo objetivo: ¿arriesgarse a la manipulación o caer en la idiotez?”. Niney, (2009)

No obstante la realidad debe estar presente en el documental, el asunto es preguntarse ¿cual realidad?.

“En el mundo de lo real ningún suceso está dotado de un sentido pre-determinado. El cine tiene una vocación intrínseca de reproducir lo real respetando al máximo esa característica esencial, lo que implica la necesidad de que el cine reproduzca el mundo exterior en su continuidad física y de acontecimientos.” (Bazin, 1990)

De esta manera se entiende que el documental debe reproducir una realidad existente, la cuestión es entonces el ojo de quien ve esa realidad y como la entiende para luego contarla a los demás.

“...ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes (...) El cine resulta particularmente indicado para colaborar con esta obra vital. (...) La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive (...) Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental pero no son la características esenciales que distinguen al documental de cualquier film. La característica esencial es que el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar.” (Flaherty, 1948)

Esta vez se nota una evolución en el pensamiento de Flaherty, quien ya habla abiertamente sobre el tratamiento dado al documental, habla incluso del uso hábil del montaje, de la fotografía, de situaciones que han sido seleccionadas para ser grabadas y que han sido llevadas en un crescendo hasta el final, de manera tal que sin duda hay una

intervención más artística que científica, estos elementos parecen más de un cine de ficción que de un cine documental según se podría pensar. “Flaherty toma prestadas tal cual del cine de ficción la noción central e identificadora de personaje principal, la narración familiar en singular, la progresión dramática y el montaje griffithiano” Niney, (2009). Sin embargo en la intervención anterior, Flaherty aclara inmediatamente que lo que puede diferenciar al cine de ficción del cine documental no es el tratamiento que se le de, sino el hecho de utilizar las locaciones reales donde suceden los acontecimientos, con las personas del lugar convertidos en actores sociales, que se representan a sí mismos. “La diferencia con el cine de ficción seguirá siendo que no se trata de un mundo, sino de ese mundo real que compartimos” Niney, (2009). El documental toma el mundo, lo tuerce y lo moldea a su antojo, sin embargo sigue siendo el mismo mundo que compartimos con los demás, con personas y lugares reales, mientras que la ficción es un mundo construido por el realizador, que no es compartido por el colectivo. “El explorador Flaherty revoluciona el cine (...) al filmar in situ e in vivo autóctonos escogidos que actúan su propio papel.” Niney, (2009).

El drama existe en la vida real, y especialmente en la vida primitiva. El hombre, en su enfrentamiento con la amenaza natural, forma el más poderoso conflicto del mundo. En mis películas trato de evocar ese conflicto en la vida cotidiana de los seres, siguiendo una graduación dramática, tal y como lo hace cualquier otra película. Flaherty, (1933)

Ya en esta intervención vemos sin duda el tratamiento de ficción aplicado al documental, no necesariamente como la construcción de hechos falsos, sino como una construcción de una visión sobre los hechos reales. “El humanista Flaherty eleva al indígena al rango de sujeto, al mismo tiempo que el cineasta Flaherty osa elevar lo

“natural” al rango de la ficción.” Niney, (2009).

A partir de mediados de la década de 1990, el interés por el estudio y análisis crítico del documental crece de manera notable, y las formas de pensar el documental se ven representadas en múltiples y creativas formas conceptuales.

“Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital (...) El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno.” (Grierson, 1948)

Se observa entonces una apertura con respecto al documental, deslastrándolo del documento para volverse cine.

“(…) ¿no se dirá simplemente que la cámara filma lo real cuando capta las verdaderas acciones de los verdaderos protagonistas en los lugares donde ocurrieron, y no una recreación actuada por actores en una locación? (...) Un plano es un punto de vista subjetivo, parcial. Es pues siempre más, o menos, que lo real. La realidad no presenta costuras, una película es alta costura (...) Y la película extrae su fuerza expresiva de esa dialéctica”.

(Niney, 2009)

Por su parte Bill Nichols en sus ensayos teóricos fundamentales sobre cine documental dice que para poder definir el documental es necesario dar tres definiciones: desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador.

En síntesis Nichols define al documental desde el punto de vista del realizador en términos de control, es decir que lo que separa qué es o no un documental está directamente relacionado a cuanto control ejerce el realizador sobre los hechos durante el rodaje del mismo.

Sin embargo en las experiencias de Flaherty podemos observar un gran control sobre los hechos que ocurren en el lugar, es más muchos de esos hechos ocurren por y para la cámara.

“(…) es considerada como subjetiva la mirada comprometida del cineasta que confronta los planos formados con la situación vivida, con aquello que preveía en ellos, con aquello que descubre en ellos y se resalta en el montaje. Se tiene por objetiva la visión prefabricada, estandarizada, con comentario distanciado, resultado de una división de trabajo donde raramente son las mismas personas quienes deciden con respecto al tema, filman, comentan, hacen el montaje y presentan las imágenes. (...) la mirada personal (la cual puede ser la de varias personas) elaborada y continuada a lo largo de toda la realización al confrontarse con la conformación del tema, es la única garantía que se puede tener de una reflexión *objetiva*, no en el falso sentido de *imparcial*, *el cual sigue siendo exterior*, sino en el primer sentido: el de *quien piensa y penetra su objeto*”. Niney, (2009).

En el documental entonces la verdadera objetividad es la del realizador que se compromete con su tema y lo hace trascender para mostrarlo como una verdad, su verdad. En todo caso habría que considerar para esto el texto que se está presentando, ya que ni siquiera el autor tiene necesariamente que estar de acuerdo con lo que muestra. El documental en cuanto al texto Nichols lo define de la siguiente manera:

En esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama. Esto, a su vez, da prioridad a los elementos de estructuración de un argumento que tienen que ver con algo externo al texto, en vez de a los elementos de estructuración de una historia interna en el mismo. Aunque la fabricación de una trama y la elaboración de una argumentación pueden implicar formas y estrategias similares, también son diferentes. Las historias tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abstractas), pero, en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las

argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos estar preparados para explicarla; si comprendemos una historia, debemos ser capaces de interpretarla. (Nichols, 1991)

Esto nos dice entonces que la diferencia entre un documental y una ficción esta dada porque en uno se crea una historia, mientras que en el otro se argumenta sobre la historia de un lugar, un personaje o un hecho de la vida real. Sin embargo en ambos esta indudablemente presente la visión del realizador, no es una visión objetiva, sino una visión subjetiva que argumenta sobre los hechos.

Nichols en su tercera definición se refiere al espectador:

Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí. (Nichols, 2001)

Esa es una apreciación discutible ya que con los medios modernos cada día se duda más de la veracidad de lo que se nos presenta, sin embargo con la habilidad suficiente se pueden presentar los hechos de manera tal que cualquier cosa puede ser verdad, esto no hace otra cosa que demostrar que al final lo que cuenta es la realidad del realizador, o la realidad que este desea mostrar al espectador, aunque presenta una nueva arista que no había sido considerada antes, el papel del publico a la hora de definir que es o no un documental, por lo tato no basta con que se presente una obra como tal, el público también debe estar de acuerdo con que lo que esta viendo lo es. Nichols continúa su definición con respecto al espectador y dice:

Un documental es una construcción subjetiva: La seductora idea de que la cámara siempre puede captarlo todo con objetividad comienza a desmoronarse en cuanto nos enfrentamos con unas cuantas consideraciones prácticas. Por ejemplo, ¿cuál es la posición objetiva de La cámara, dado que ha de colocarse en algún sitio?, ¿cómo se decide objetivamente en qué momento ha de iniciarse y cortarse una toma? Y, al revisar posteriormente el material, ¿cómo se hace la evaluación de los fragmentos que mejor representan la “verdad objetiva” y, por consiguiente, deben emplearse? Todas estas decisiones, que se han de tomar al efectuar el montaje, tienen como objeto comprimir tomas que resultan largas y confusas para obtener secuencias que sean relativamente breves y cargadas de significado.

Dicho de forma sencilla, la producción de una película implica efectuar una serie de elecciones importantes: lo que se va a tomar, la forma en se van a efectuar las tomas y lo que se va a utilizar al final del proceso. Si pretende que la audiencia se convenza de que su película es justa y fiel, equilibrada y objetiva, el conocimiento del tema que ha elegido debe ser, por su parte, exhaustivo; el material que emplee debe ser convincente y creíble por sí mismo y usted debe contar con el valor y la perspicacia suficientes como para realizar juicios de valor al hacer uso de ese material. Todas estas decisiones llevan involucrada una opción que, en muchos casos, le perturbará y le quitará el sueño más de una noche. Sean cuales sean sus intenciones, el propio medio documental juega un papel de la mayor importancia en el mensaje que transmite, ya que se están presentando ante la audiencia no sólo unos hechos desnudos, sino una representación artística de los mismos con la lógica, la dinámica y la vehemencia inherentes al propio arte. (Nichols, 2001)

Entonces según esto lo más importante no es hacer algo absolutamente objetivo, apegado a la realidad, sino hacer que lo parezca, que el público pueda creer en lo que se le dice y tomarlo como cierto, poderse identificar con los personajes y los hechos que se le presentan aunque no sean totalmente reales, sino representaciones artísticas de los mismos.

La apasionante dificultad del documental consiste en que es inextricablemente deudor de una cierta realidad física, de una incierta verdad histórica, de lo subjetivo convertido en dramático. El hecho de que lo filmado sea real, preexistente, no dispensa de ninguna manera a la pregunta respecto a la puesta en escena, como querrían hacerlo los fanáticos de la objetividad. Niney, (2009).

El género documental ha alcanzado su máximo grado de representación en las últimas décadas. Desde siempre ha estado entendida su responsabilidad social pero ya hoy se espera su compromiso creativo con la realidad presente.

El documental es un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, (una retórica, categorial o asociativa), en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia: a) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se “dice”), b) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, y c) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico (la parte que se “muestra”). (Plantinga, 2005)

Por lo tanto realmente el hecho del documental se encuentra más en la forma en la que el espectador está predispuesto a ver y a creer que en las imágenes y sonidos que le serán mostradas y a dejarse emocionar y conmover por estas.

(...) sin embargo, la mayoría de las veces el interés del cine documental se encuentra precisamente en el descubrimiento de aspectos absolutamente desconocidos de la realidad (...) El problema de referente cinematográfico - ya sea para el film de ficción o para el film documental- se traslada de lo que podríamos considerar la ‘realidad existente’, a la realidad aceptada como verosímil por el espectador: la veracidad. (Rodríguez Merchán, 1995)

Entonces podríamos llegar a concluir que el cine documental es un género que, partiendo de elementos obtenidos directamente de la realidad, los modifica según la visión del realizador, seleccionando lo que se ajuste a lo que desea contar y los muestra a un público esperando que este acepte lo que se le muestra como real.

### 3.2 El realizador y su realidad.

En cuanto a esto y luego de considerar todos los conceptos y definiciones anteriores sobre el cine documental, pudiéramos concluir que el documental sin duda es una película, porque desde el momento que aborda un tema lo hace desde el punto de vista claro de una persona que lo percibe de manera única y en consecuencia lo desarrolla, siguiendo sus propias convicciones acerca de lo que está representando en imágenes y sonidos, dándole un tratamiento artístico a lo que se le presenta, seleccionando y organizando los contenidos para crear la historia que quiere contar y transmitirla con la mayor emoción.

Su diferencia con la ficción radicaré en que los hechos “reales” serán manipulados (intencionalmente o no) por el realizador, mientras que en la ficción los hechos son creados directamente por el realizador.

Según todo esto, el documental es más cine en la medida en que sea más una visión de la realidad que la realidad misma. En este sentido el reportaje se aleja del documental, puesto que su intención es intentar mostrar una realidad objetiva, a diferencia del cine que se aleja de la objetividad en búsqueda de la emoción.

Después de todo, si la realidad saltase a la vista, el cine (como las otras artes y ciencias) sería superfluo. El cine, como toda técnica y medio de expresión, participa en la búsqueda y en la fabricación de objetos y de visiones que podamos compartir, en la necesaria construcción de un mundo común habitable. Si el lenguaje fuera unívoco (ideal lógico y cibernético), el pensamiento único (ideal religioso, posteriormente económico), si todo el mundo viera las cosas de la misma manera (ideal político), el arte sería superfluo, y sería el fin de la historia. Niney, (2009).

Esto no quiere decir que una película debe estar llena de mentiras, sino que la realidad tiene que tener un tratamiento que permita conmover, es decir, generar emociones y reacciones, esto en sí es arte y es por tanto una película.

<<Se debe a veces mentir para alcanzar la verdad>>. Este aforismo de Flaherty mismo, puede ser considerado como su respuesta a la cuestión crucial de la exigencia del estilo y de la crueldad del arte. No hay arte sin artificio ni sacrificio. No hay estilo sin un giro (de mano, de pluma, de manivela), no hay verdad sin *hacer girar (turner/rodar)* la realidad. Niney, (2009).

Lo importante no es entonces el no poder mentir o manipular cuando se requiera, siempre y cuando vaya en beneficio de la obra de arte, de la historia misma de la verdad que queremos contar, la verdad que existe en el universo creado de la película. “La magia esencial del cine consiste en que el dato real se convierte en el elemento mismo de su propia fabulación (...) Si la novela es un relato que se organiza en mundo, la película es un mundo que se organiza en relato” Mitry, (1961). Se puede concluir entonces que ya sea un engaño o una manipulación lo que se muestra, el artificio es la única realidad humana, el hombre no es una copia del mundo que habita, es quien crea el mundo, en su mente y en su mano, es él quien le da sentido a las cosas, el universo no le da sentido a él, el hombre, el creador es el centro del universo, todo gira en torno a éste, y todos los seres son el centro de su propio universo, entendido, comprendido y con una visión propia creada de éste, un mundo en el que la realidad compartida no existe, sino la multiplicidad de verdades y realidades, el cine no es otra cosa que un medio para mostrar la realidad individual a los demás, incluso si esa verdad que se muestra no es creída por el individuo, sin embargo, si es capaz de imaginarla, de

construir un universo en su mente que pueda mostrar y hacer llegar a los demás, estará también creando realidad.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## Capítulo IV

### Manos a la Obra

Comencemos entonces a poner en práctica las teorías antes vistas en busca de resultados poniendo manos a la obra a la realización de un documental testimonial biográfico.

#### 4.1. El personaje:

Debido a que pretendemos hacer un documental de carácter biográfico, la historia se dará a partir de la historia de la vida del personaje, usualmente los documentales biográficos para televisión se realizan sobre personas conocidas por el público, esto debido a que es más fácil vender un nombre que sea bastante conocido, sin embargo en este caso nuestro personaje será un hombre que es más bien poco conocido por el público, pero cuya relevancia trasciende su poca fama, Alberto Arvelo Ramos, este personaje sin ser protagonista directo, ha estado ligado a grandes cambios y grandes logros de nuestro país.

#### 4.2 El guión o la historia.

Para crear el guión se tomo como base la biografía de Jorge Chacín (ver en los Anexos) sobre su vida y obra, de la investigación realizada se creó un guión de temas, que consistía en una serie de preguntas o temas a explorar durante las entrevistas que se expone a continuación:

- La niñez

- Su familia, Su padre Alberto Arvelo Torrealba, su madre,

- La poesía de su padre y la influencia sobre Alberto Arvelo Ramos. Florentino y el Diablo.

- Su crecimiento y los viajes. Alberto Arvelo Torrealba embajador.

- El nombramiento de su padre como ministro de Marcos Pérez Jiménez, el momento histórico y político del momento.

- El traslado de la Familia a Roma. Que ocurría mientras en Venezuela se incrementaba la represión.

- La renuncia de Alberto Arvelo Torrealba. El 1 de enero de 1958 la caída de Pérez Jiménez.

- El regreso a Venezuela de Betancourt. El Pacto de Punto Fijo.

- El regreso de Italia y el encuentro con Solange Mendoza, su matrimonio.

- La unión de Alberto Arvelo Ramos a los movimientos subversivos. Las diferencias en la lucha política con su padre. La guerrilla.

- La fundación de la revista política Cambio junto a Manuel Caballero.

- Alberto Arvelo Ramos llega a Mérida, ingresa como profesor de filosofía en la ULA.

Alberto Conversador. Los Idiomas.

- Alberto el arte clásico y el arte popular.

- El pensar filosófico de Arvelo Ramos.

- El activismo político.
- Su actuación como director de cultura de la ULA. Creación del sistema de cursos y talleres de Extensión.
- Su participación en la creación del Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela y su amistad con el maestro José Antonio Abreu.
- Su descubrimiento de Juan Félix Sánchez, el vínculo establecido, el atrapamiento de la Laguna, y el libro de poemas posterior.
- El levantamiento militar del 4 de febrero del 92, la publicación del libro “En Defensa de los Insurrectos” .
- La creación de la Escuela de Medios Audiovisuales de la ULA. Su apoyo a los proyectos cinematográficos de su hijo Alberto Arvelo Mendoza. Alberto Arvelo Ramos como padre.

La creación de la Zona Libre Cultural Científica y Tecnológica del Estado Mérida

Su renuncia a la Zona Libre Cultural Científica y Tecnológica del Estado Mérida

La Publicación de su novela Honestidad.

El pensamiento político de altura.

La poesía en Alberto Arvelo Ramos.

El hombre hecho de palabras se queda sin habla.

Profundización espiritual.

El libro sobre William Blake “Deus Inversus”

Su desaparición física y su recuerdo.

#### 4.3 Los Entrevistados

La selección de las personas a entrevistar se realizó tomando en cuenta la cercanía con el personaje pero también que pudieran comentar con respecto a los temas principales de la historia. A continuación la lista de personas entrevistadas.

Alejandro Padrón

Ramón Palomares

Mireya Krispin

Solange Mendoza de Arvelo

Alberto Arvelo Mendoza

Mariela Arvelo

Andrés Agustí

Fruto Vivas

Alfredo Angulo

Vitaliano Graterol

Manuel Caballero

Teodoro Petkoff

Andrés Suzzarini

Misha Szinetar

Mauricio Navia

Aixa El Juri

Agustín Rodríguez

José Mendoza Angulo

Silvia Arvelo

Raiza Andrade

Milagros Cordero

Maestro José Antonio Abreu

Rowena Hill

Pedro Paraima

www.bdigital.ula.ve

#### 4.4 El Rodaje Íntimo

Para el rodaje, que consistía primordialmente en la realización de entrevistas, tomamos la decisión de conducir las de la forma más íntima posible, buscando generar un clima en el que el entrevistado se sintiera relajado y en confianza suficiente como para hablar de los temas de la manera más abierta e íntima.

Para esto primero es necesario tomar en cuenta el lugar. Una persona si se encuentra en un ambiente conocido, donde se sienta a gusto, como por ejemplo su casa o su oficina, podrá relajarse mucho más que si se hace la entrevista en un estudio o en algún lugar público. El evitar las distracciones es también importante, para llevar a la persona que se está entrevistando a abrirse ante la cámara es importante lograr que se concentre únicamente en lo que se está hablando.

Encontramos también que la mejor forma de lograr la mayor intimidad es con un equipo reducido. En este caso nunca hubo más de dos personas mientras se realizaban las entrevistas.

#### 4.5 La Cámara invisible.

Nuestro mayor interés era que las personas se abrieran y pudieran hablar de manera más íntima, por lo que otra cosa primordial era lograr que la cámara se volviera invisible. Para lograr esto lo primero fue usar una cámara pequeña, se colocaba sobre un trípode y se dejaba fija grabando, nadie la operaba directamente. Para hacer las entrevistas se colocaba una silla a una distancia de aproximadamente un metro de la cámara, y un poco más delante de ésta. Allí se sentaba el entrevistador, propiciando el coloquio con el entrevistado.

La entrevista se conducía de una manera más conversacional, evitando en todo momento formalismos, la persona entrevistada mira al entrevistador y se establece una conexión entre estos, si se logra crear la empatía y el clima necesario la cámara se vuelve absolutamente invisible, llega un momento en que el entrevistado pareciera olvidar que está siendo filmado, entonces la entrevista se vuelve una conversación. Es en este momento donde se deben hacer las preguntas más difíciles.

#### 4.6 La iluminación

Un elemento importante a la hora de filmar buscando la invisibilidad de la cámara y el “olvido” de que se está siendo filmado es el uso de la iluminación, ésta juega un papel fundamental en lograr un alto nivel de intimidad en una entrevista. Una persona que debe hablar sobre alguien cercano y en especial en este caso donde el personaje había

fallecido recientemente, no se abrirá ante la cámara si tiene unos reflectores encendidos de frente, si se siente “alumbrado”, es decir cualquier cosa que lo haga sentir interrogado. Por lo que se manejó una iluminación en la que se utilizaba primordialmente la luz natural, o lo que definimos anteriormente como luz real de un espacio, usualmente reforzada con luces del mismo lugar, como lámparas de noche, etc. por lo que al usar este tipo de iluminación podemos conseguir que el entrevistado se sienta a gusto, ya que está siendo iluminado por elementos que no le son ajenos a su vida cotidiana. Utilizaremos por ejemplo el espacio de una sala para la realización de la entrevista. Tomamos pues en cuenta la ubicación de las ventanas, las cuales podemos tener como luz principal o como luz de contraluz, siendo la luz artificial propia del lugar la de contraluz o la de relleno respectivamente. Entonces si tenemos al sujeto sentado en un sofá con la ventana siendo la luz de contraluz, colocamos bien sea un rebotador, que reflecte la luz del fondo hacia el rostro del sujeto o una lámpara del lugar que pueda iluminar su rostro. En el caso donde utilicemos la luz de la ventana como luz principal, colocaremos al sujeto de manera tal que alguno de los bombillos o lámparas del lugar quede detrás de su cabeza siendo la luz de contraluz.

#### 4.7 El Montaje Emocional

Luego de tener nuestro material grabado procedemos al montaje. Una de las estrategias más importantes que empleamos para construir la narración de los temas fue la concatenación de testimonios con el fin de formar una sola idea, es decir, durante el montaje un entrevistado comienza una idea, otros la continúan y otro la termina. Esta técnica ayuda increíblemente al ritmo, hace más interesante cada secuencia y logra

efectivamente mantener la atención del espectador, aún más, en algunos casos se usa no sólo para continuar la misma idea sino para contrastarla, lo que hace crecer más el interés y la emoción “la paradoja del montaje consiste en que puede producir falsedad al hacer decir aquello que se quiere a las imágenes reclutadas (...) pero no consiste menos en la operación por la cual se elabora el sentido de la película y el cine se hace arte”. Niney, (2009).

En el caso de nuestro personaje, que era increíblemente amplio, es decir, Alberto Arvelo Ramos tuvo gran relevancia en la cultura desde el arte popular con Juan Félix Sánchez, la música a través del Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, sus libros “El Cuatro”, “La Bandola Venezolana” y “El Violín de los Andes”, así como sus cargos relacionados con la cultura. En la literatura y la filosofía, con su gran cantidad de libros de poemas y sobre temas filosóficos, sus libros sobre el tema político, revistas políticas fundadas, su impulso a grandes proyectos y con su actuación directa. Además es un personaje con una rica dimensión familiar. Por lo que constituía un gran reto hilvanar todos estos temas a lo largo del documental, y lograr que se generara un hilo conductor que pudiera llevar siempre hacia adelante la historia.

Entonces intentamos crear un sistema que maximizara la emoción, para lo cual se alternaban los temas más fuertes emocionalmente con el resto de los temas, es decir, buscamos primero empezar con una presentación del personaje, en la que pudiéramos conocer su entorno familiar y su lugar de origen, sin embargo esto se mezcla con una ubicación histórica en el acontecer político nacional, este contraste entre lo bello de su infancia con las luchas sociales que tenían lugar en ese momento crean la profundidad

necesaria para hacer más interesante el relato, ya que no se sabe con exactitud en que influenciaran la vida posterior del personaje, pero si sabemos indudablemente que tendrán una influencia en éste. Luego de la presentación del personaje y su entorno, vamos siguiendo su vida, mezclando elementos familiares, académicos y anecdóticos con momentos álgidos de la historia política del país, conectándolos a la historia de nuestro personaje, entonces se va hilando la trama, se van creando los puntos de giro ligándolo al acontecer nacional, y de esta manera descubrimos y justificamos su transformación y su lucha.

Gracias a la aplicación de el estudio realizado se evidencia que el realizador, sin necesidad de decir mentiras, puede ajustar la realidad y organizarla a conveniencia de la emoción, de manera tal que los hechos funcionen para contar su relato, su visión en todo caso de éstos, “El montaje no es el vicio oculto del cine, es la virtud manifiesta del mismo, la fuerza expresiva (aun si a veces es abusiva)” Niney, (2009). Más aún en el caso de nuestro personaje que, ya fallecido para el momento de la realización de la película, no se encuentra para dar su testimonio sobre su vida, así que lo que se está haciendo es una reconstrucción a través de las impresiones de las personas que fueron cercanas a él, pero usadas y ordenadas para poder contar la impresión del realizador.

## Capítulo V RESULTADOS.

### 5.1 El documental sí es una película.

Con la realización de el documental pudimos comprobar que aplicando los elementos cinematográficos, un trabajo audiovisual de este tipo se puede convertir en una película que pueda conmover y emocionar al público, sin pretensiones de ser absolutamente verídico e irrefutable, sino más bien disfrutable por éste.

Para lograr su fin, una obra de arte consagra todo el refinamiento de sus métodos al *proceso*. Una obra de arte, en su sentido dinámico, es claramente ese proceso de ensamblaje de las imágenes en el espíritu y los sentidos del espectador. Es eso lo que constituye la particularidad de una obra de arte verdaderamente viva, es eso lo que la distingue de esa otra, muerta, de la cual el espectador no percibe sino el resultado final del proceso terminado, en lugar de estar íntimamente mezclado a ese mismo proceso en tanto este se desarrolla. Burgois, (1976).

En definitiva lo importante no es poder juzgar objetivamente que puede llamarse película y que no, sino saber que finalmente todo depende de una decisión del realizador, afrontar la obra como un documento o afrontarla como una obra artística.

### 5.2 Los Festivales

El primer festival donde se estrenó la película con las nuevas modificaciones fue en el Festival de Cine Venezolano, donde el reto era mayor al tener un público especializado de cineastas y personas del medio audiovisual, donde fue aclamada por la mayoría de los presentes.

Una de las cosas más importantes, que era el manejo del factor político del documental, había funcionado, se había logrado construir una historia política que podía mantener una altura mayor que la discusión mera del fenómeno del momento, sino que hablaba de ideales y valores políticos más allá del partidismo, volviéndose inspiradora y generando reflexión.

Luego de este festival se realizó un gran estreno nacional en Caracas en el cine Trasnocho Cultural en Las Mercedes, que contó con la presencia de grandes figuras de la cultura y la política nacional.

Además de este festival, el documental ha participado en diferentes festivales a nivel nacional e internacional como selección oficial, como el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Festival ELCO, etc.

### 5.3 Los Cineforos

Luego de estas reacciones una de las estrategias planteadas por la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, fue la de la realización de proyecciones y cineforos en diferentes universidades del país, por lo que se procedió a la organización de los mismos, dando como resultado más de 20 proyecciones y cineforos en todo el país en lugares como Maracaibo, Barquisimeto, San Cristóbal, Caracas, Puerto la Cruz, y otros. Asimismo ha sido proyectada en otros países como Chile y Cuba.

#### 5.4 Televisión.

El documental ha sido transmitido numerosas veces tanto en televisoras regionales como en televisión nacional (ULATV, Globovisión, etc).

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## *VI CONCLUSIONES.*

Luego de esta enriquecedora experiencia se puede concluir que efectivamente la línea que separa un reportaje o documental audiovisual de una película es la emoción. Si se aplican las teorías cinematográficas, si se construye pensando en todo momento en generar la mayor emoción posible, se convertirá indudablemente en una película.

Es importante entender que la mejor comunicación es aquella que logra una constante atención, que genera emociones, por lo que cuando se quiere contar algo hay que tener muy en cuenta que si el espectador pierde la atención no importa lo importante que sea lo que se le esté mostrando, no sirve para nada. Para que los mensajes lleguen el público debe estar enganchado, por lo que mantener interesante el relato es primordial. “Lo que nos interesa, por el contrario, en el enfoque documental, es cómo puede criticar severamente las formas convenidas de la narración, poniéndolas a prueba de lo real concebido como evento para pensar y hacer pensar.” Niney, (2009).

La búsqueda del cineasta debe ser el utilizar todos los medios técnicos para llevar al público a ver y sentir lo que este quiere transmitir, el poder generar en una persona que ve un trabajo alegría o tristeza, esperanza o desolación, optimismo o pesimismo, el tener la oportunidad de crear universos donde la vida se desenvuelva tal como queramos que ocurra e invitar a otros a que vengan a verla tal y como es vista por el realizador nos da la posibilidad de vivir y conocer diferentes mundos y visiones cada vez que se ve una película, entonces la conclusión principal es que una película no es algo donde se pueda objetivar, el arte es subjetivo, esa es su belleza, el hecho de ser algo creado para

compartirse con el resto de la humanidad, y hacerla parte de ésta al experimentarla. Es en fin regalarle la visión propia del mundo al resto de la humanidad.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## VII Bibliografía.

Bazin, A. (2001) *¿Qué es el cine?* España: Editorial Rialp.

Barnouw, E. (1996) *El documental: Historia y estilo*. España: Editorial Gedisa.

Breschand, J. (2002) *El Documental La Otra Cara Del Cine*. España: Editorial Paidós.

Flaherty, Robert (1998) “La función del documental” en *Textos y manifiestos del cine*; Romaguera, J. Madrid, Ed. Cátedra.

Ledo, M. (2004), *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. España: Editorial Paidós.

Luci3n, O. y otros (1990) *Pensar en cine*. Venezuela: Editorial CONAC.

Nichols, B. (1991) *La representaci3n de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. España: Editorial Paidós.

Niney, F. (2009) *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. M3xico: Universidad Nacional Aut3noma de M3xico

Rabiger, M. (2005) *Direcci3n de Documentales*. 3ª edici3n. España: Editorial Instituto Oficial de Radio y TV de Espa3a.

Weinrichter, A. (2004), *Desv3os de lo real. El cine de no ficci3n*. Espa3a: Editorial T&B Editores.

## Artículos en revistas

*Postulados del Documental*. (1932- 1934) Texto publicado originalmente en tres artículos en *Cinema, Quarterly*. Disponible en URL:

<http://es.scribd.com/doc/28738857/Grierson-Postulados-Del-Documental> [consulta 10 de octubre de 2012].

Font, D. (2001) *Jean-Luc Godard y el documental: Navegando entre dos aguas*. Universitat Pompeu Fabra. *Revista Anàlisi* 27. p 91-100. [consulta 15 de octubre de 2012].

Plantinga, C. (2005): “What a Documentery Is, Afetr All” en *revista de Estética y crítica de Arte*; Vol. 62, No 2.

Multigner, G. (1989) El documental ese desconocido. En revista *Corto Circuito* No. 8-9, jul- oct.

Padrón, A. (1989) Venezuela: evolución y estancamiento de un género. En revista *Corto Circuito* No. 8-9, jul- oct.

Rodríguez Merchán, E. (1995): “Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción” en *Revista de Ciencias de la Información*; No 10; Madrid.

Rodríguez Merchán, E. (2002) *Mecanismos de género: Reflexiones sobre el documental y la ficción*. Centro de Producción Audiovisual. FPyCS – UNLP. Disponible en URL:

<http://es.scribd.com/doc/30791979/Mecanismos-de-genero-Reflexiones-sobre-el-documental-y-la-ficcion2> [consulta 16 de octubre de 2012].

## ANEXOS

### La película Alberto Arvelo Ramos: una vida, un país es proyectada en URBE

Viernes 20 de Mayo de 2011 16:29

/ Ana Sarcos

<http://www.campus.urbe.edu/index.php/academia/279-especial/1977-revisada>



Documental, Alberto Arvelo Ramos: una vida, un país es proyectado en el Centro de Producción Audiovisual (CPA). Fotografía: Ana Sarcos

Con fines inspiradores y motivadores, fue proyectada en el estudio principal del Centro de Producciones Audiovisuales (CPA) de la **Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín (URBE)**, la película "Alberto Arvelo Ramos: una vida, un país", documental original del joven cineasta Alejandro Victorero.

De esta manera, el documental que narra la historia política del país de los últimos 50 años, recoge diferentes opiniones sobre este gran protagonista de la izquierda venezolana, por parte de músicos y otros personajes que han marcado huella en la economía y en la política de la nación.

Así mismo, el creador y director de este largometraje, Alejandro Victorero, manifestó que el proyecto nació con fines educativos por parte de la Universidad de Los Andes, lugar de donde es oriundo. Invitó además a todos los jóvenes estudiantes interesados en el cine a atreverse a lograr sus proyectos, sin pensar en límites y dificultades.

Por su parte, el Dr. Mike González, Decano de la Facultad de Humanidades y Educación, apuntó que la idea es que los estudiantes de la URBE se inspiren en este tipo de proyectos y realicen documentales de ésta índole, aprovechando todos los recursos técnicos y narrativos para mantener la atención del espectador.

Igualmente, Francisco Quintero y Flavia Camejo, estudiantes de comunicación social, que participaron en el cineforo que se realizó posterior a la proyección de la película, calificaron el largometraje de excelente y dijeron que es muy interesante conocer el trabajo de otros jóvenes, sirviendo de ejemplo al momento de realizar alguna producción audiovisual.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)



Cine Foro realizado por Alejandro Victorero, cineasta de la ULA. Fotografía:  
Ana Sarcos

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)



Estudiantes de comunicación social de la URBE durante el cineforo.  
Fotografía: Ana Sarcos



Documental sobre Alberto Arvelo transmitirá Globovisión este sábado 16 de julio a las 8

Administrador abril 15, 2011 No hay comentarios »

**La estación televisiva Globovisión transmitirá este sábado 16 de julio a las 8 de la noche y el domingo 17 a la 1 de la tarde, un documental sobre Alberto Arvelo.**

**Alejandro Victorero, productor de esta obra, (que se presentó durante las VII jornadas de Investigación Humanística y Educativa en San Cristóbal, sobre la vida, pensamiento y creación literaria de Alberto Arvelo Ramos), señaló que entre sus múltiples dimensiones humanas de Arvelo, es que fue líder político, escritor y poeta, así como promotor de la creación de la Escuela de Medios de la ULA y del parque tecnológico de la ciudad de Mérida.**

En el documental, denominado "Una vida, un país", tal como refiere Victorero, se expresan opiniones de personalidades vinculadas con el mundo del arte y la política, tales como Fruto Vivas, José Antonio Abreu, Manuel Caballero y Teodoro Petkoff. El maestro Abreu define a Alberto Arvelo como "el intelectual más importante de América Latina".

Victorero recuerda que Alberto Arvelo Ramos era hijo de Alberto Arvelo Torrealba, hombre del llano, de la música y de la diplomacia venezolana. A Arvelo Ramos lo define como " polifacético: poeta y escritor, hombre de la política, luchador por los movimientos de izquierda venezolanos durante la IV República y quien se rodeó de grandes personalidades de la cultura como Fruto Vivas, el maestro Abreu y Manuel Caballero". Agrega que "al tiempo que luchaba, escribía artículos y poesía, y como gran padre que también era luchaba por su familia". Añade que en el documental "se va contando cómo un hombre logra luchar contra los obstáculos por sus sueños y ve al país como una obra de arte".

El documental tiene 62 minutos -cerca de una hora, como para pasarlo por televisión sin cortes comerciales-. Victorero comenta que este trabajo se preestrenó en el Festival de Cine Venezolano de finales del año pasado. El 15 de marzo de este año se presentó en Caracas como un "gran estreno en el Cine Trasnocho Cultural del Centro Cultural Las Mercedes y asistieron embajadores y gente del mundo de la política y de la cultura". En Mérida se pautó transmitirlo a través de ULATV .

Comentó, además, que el documental (CD) se incluye en un libro de la Dirección de Cultura sobre Alberto Arvelo Ramos, al tiempo de publicar "la que constituye su gran obra y tesis doctoral sobre William Blake, obra a la que dedicó más de 30 años de trabajo".

Entre los planes de Victorero para promocionar la película se encuentran enviarla a distintos festivales de cine y eventos de las universidades "que tengan que ver con el mundo de la cultura, la política y las ideas".

El director de la película, Alejandro Victorero está terminando su carrera en la Escuela de Medios Audiovisuales y ha sido el director del programa ArTV de la Dirección de Cultura. Añadió que ha sido director de fotografía y productor de varios cortometrajes de ficción que se han estado presentando en algunos festivales y se encuentra en la actualidad "aprendiendo para seguir avanzando y poder ayudar a dar al país un buen cine venezolano, que se lo merece".

## Venezuela participa en Festival de Cine de La Habana con más veinte películas

Caracas, 30 Nov. AVN.- Más de 20 películas venezolanas participan en el 33 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, a realizarse en La Habana, Cuba, y que se llevará a cabo desde este jueves 1 de diciembre hasta el domingo 11.

Entre las películas criollas que se debatirán el premio Coral está *El chico que miente*, de Marité Ugás, que concursará con otros 20 filmes en el concurso de Largometraje de Ficción.

*La hora cero*, de Diego Velasco, que se llevó el galardón a la Mejor Opera Prima en el Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, participará en un renglón similar en La Habana, y también *Dudamel, el sonido de los niños*, del cineasta Alberto Arvelo estará en el concurso de documentales.

*Reverón*, de Diego Rísquez y *Días de poder*, de Román Chalbaud, estarán fuera de concurso pero se exhibirán junto a otras 443 películas que serán proyectadas en el festival.

En la sección Panorama Latinoamericano participará *El rumor de las piedras*, de Alejandro Bellame Palacios, que fue seleccionada por Venezuela para optar por una nominación en los premios Oscar.

Por su parte, cinco películas estarán presentes en la sección Informativa Documental: *El arte sin fronteras*, de Miguel Issa; *El misterio de las lagunas*, de Atahualpa Lichy; *Pirata: las cartas de Ernesto*, de Camilo Paporoni; *Reverón*, de Juan Andrés Bello, y *Una vida, un país: Alberto Arvelo Ramos*, de Alejandro Victorero Rodríguez.

Biografía de Alberto Arvelo Ramos escrita por Jorge Chacín.

*ALBERTO ARVELO RAMOS (1936-2010)*

*Alberto Arvelo Ramos, el padre de mi amigo Alberto, nació en Caracas el 14 de diciembre de 1936, hijo feliz del gran poeta barinés Alberto Arvelo Torrealba y de su esposa, Rosa Ramos de Arvelo. Años antes, en Barinas, el enlace de sus padres fue predestinado por un diario local, que publicó en la misma hoja una foto de Rosa coronada de reina de belleza, y, en el reverso, una foto del joven poeta, que aún no la conocía y cuyos versos terminaron por alcanzar a esa muchacha que habitaba en la otra página.*

*Barinas, la patria de sus padres, lo fue también de otros dos magníficos poetas de la familia: Alfredo Arvelo Larriva y Enriqueta Arvelo Larriva. El primero padeció larga prisión durante la presidencia de Antonio Guzmán Blanco. También la padecería Alberto Arvelo Torrealba, durante la dictadura de Juan Vicente Gómez.*

*De niño, Alberto Arvelo Ramos vivió en los llanos de Barinas y Portuguesa, donde cursó la escuela y comenzó el liceo, que continuó en el Instituto Americano de La Paz, en Bolivia, donde su padre fue embajador. Hacia 1951, la familia volvió a Venezuela, cuando Alberto andaba por los catorce años, y cuando ya se había instalado la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.*

*Vuelto a la patria, Alberto siguió un destino análogo y opuesto al de su padre: Como él, se dedicó a la poesía y a la política, pero mientras su padre asumió el Ministerio de Agricultura y Cría, Alberto, secretamente, militó en la guerrilla con miras a derrocar la dictadura. La noticia llegó a oídos del ministro, quien, inocente de las peripecias insurgentes de su hijo, se enteró al mismo tiempo de las dos cosas. Esta circunstancia lo salvó de caer preso. Su padre lo envió a Roma, donde Alberto vivió la vida de los poetas y se graduó de bachiller en la Overseas School of Rome. También aprendió italiano, una de las siete lenguas que dominó, junto al español, el inglés, el francés, el alemán, el latín y el griego clásico.*

*Su exilio romano le concedió otra ventura. Un día, en la embajada de Venezuela en Roma, donde su padre era embajador, un desconocido le preguntó la hora. Era el músico venezolano Domingo Mendoza, quien, gracias a ese encuentro, fundaría años después el Quinteto Contrapunto. Domingo tenía una hermana en Venezuela, la futura tejedora y artista plástica Solange Mendoza. Al volver de Italia, Alberto conoció a Solange, la tejedora, su esposa de toda la vida, madre de sus dos hijos Alberto y Silvia, y abuela de sus tres nietos: Mikel, Sebastian y Ainhoa.*

*Entre 1967 y 1971, Alberto fue co-director de la revista Cambio. En 1969, se licenció en filosofía en la Universidad Central de Venezuela. Ese mismo año, casado y con hijos, tornó a Europa a cursar un postgrado de filosofía en Alemania, en la Universidad de Colonia. De allí volvió en 1971 con nuevos libros y un nuevo idioma.*

*En Caracas, Alberto ingresó como profesor en la Universidad Católica y en la Universidad Central. En 1972, y para nuestro bien, Alberto y familia llegaron a Mérida, donde se establecieron. Recuerdo el día en que su hijo entró por vez primera a mi salón de clases. Él tenía siete, y yo tenía seis. Si, al cabo de los años, logramos ser consecuentes como amigos es porque nuestros padres también lo fueron como padres.*

*En Mérida, en 1972, Alberto entró como profesor de filosofía en la Universidad de Los Andes, y permaneció en su oficio por más de treinta años. Recuerdo el olor de su biblioteca, de estrechos pasillos y largos anaqueles, al fondo de la casa, el olor denso y reposado de generaciones y generaciones de volúmenes en muchas lenguas, congregados por él y por su padre desde todas las épocas y todos los rincones: un templo de la palabra. Recuerdo el sótano que construyó para albergar más libros. Entrar allí era como visitar el universo. Ahora entiendo que su amor infinito por las lenguas no era otra cosa que su amor por la lectura. Alberto leía y leía, absorto y entregado. En esos trances, su inmovilidad era total. Una noche entré a su casa y lo encontré leyendo. Estaba sentado en el comedor, de espaldas a mí, como una estudiosa lámpara, y tenía un gato muy menudo dormido en la nuca, sobre el cuello de la chaqueta marrón, confiado como un tigre en una rama. Cuando, más tarde, salí de su casa, el gato aún seguía allí.*

*Alberto amaba la política pero no el poder. Desde su condición de simple ciudadano, fue promotor y ejecutor de obras capitales. Gracias a sus gestiones -y a quienes lo siguieron-, Mérida puede gloriarse de tener orquestas juveniles e infantiles, Orquesta*

*Sinfónica, Festival del Violín de los Andes, Zona Libre Cultural, Casa de la Cultura ... Gracias a su oficio, la Universidad de Los Andes cuenta con una Maestría de Filosofía y una Escuela de Medios Audiovisuales. Gracias a su influjo inicial, Venezuela tiene una de las más modernas leyes de cine de América Latina. Si Alberto no hizo más, fue porque no le alcanzó el tiempo.*

*Desde casi sus inicios, a fines de los setenta, Alberto acompañó y asistió al maestro José Antonio Abreu en la creación del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. El primer núcleo de Mérida se debe a sus gestiones, y allí militaron sus hijos, mi hermana y yo, en el mismo edificio donde antes cursamos la escuela. Años después, cuando los niños músicos crecieron, Alberto sería el presidente de la Fundación Orquesta Sinfónica del Estado Mérida.*

*Sus esfuerzos no sólo promovieron la música académica. Además de sus libros sobre el violín criollo, el cuatro y la bandola, la música y el arte popular deben a Alberto dos grandes hechos: el Festival de violín de los Andes y la proyección pública del artista ermitaño Juan Félix Sánchez. Hablemos del segundo.*

*A principios de los años 1980, Alberto emprendió el más inédito proyecto: dar a conocer a un hombre. Este descubrimiento comportó la aparición de un libro mágico titulado Juan Félix Sánchez. Al contrario de casi todos los demás artistas, Juan Félix había dejado su pueblo natal de San Rafael de Mu cuchies para irse a la soledad. Desde hacía décadas vivía en El Tisure, un santuario de piedra creado por él mismo en*

*el desolado corazón de los páramos de Mérida, del otro lado de la Cordillera Andina. Cuando Alberto supo de Juan Félix, se unió a una pequeña comunidad que entonces se definió como Grupo Cinco, y, una mañana fría, junto al arriero Cecilio Rivas, emprendieron por primera vez el camino a pie por la entrada de El Cambote, montaña adentro, siguiendo por Pantano Grande hasta la base oriental de la última cordillera. De ahí el grupo repechó la cuesta zigzagueante hasta ascender a La Ventana, el único paso viable, a 4.200 metros de altura, entre altísimas paredes de roca viva que se levantan como catedrales hasta el vértigo, y sin sombra de vegetación. En ese punto, las nubes suelen estar muy por debajo de uno, y los riscos emergen como islotes en medio del mar. Descendieron por la espalda de la Cordillera hasta Punta de Lanza, a pie de cuesta. Siguiendo el curso del río, caminaron por horas valle abajo hasta la casa de piedra de Juan Félix, cerca de una cascada. El viaje a pie pudo durar más de diez horas. Alberto lo hizo unas veinte veces.*

*Juan Félix Sánchez es un libro que se parece a su nombre.*

*Allí, el encanto místico del lugar, siempre silente, la paz del hombre y de su obra son todo una misma cosa. Juan Félix Sánchez era lo que él hacía en donde estaba, y su obra estaba toda con él: la iglesia que construyó para nadie en medio de la niebla, las tallas que talló, los telares, los muebles, las esculturas y él mismo, son también el páramo. Ese libro extraño también es un lugar, un hombre y una obra.*

*En uno de sus viajes a El Tisure, Alberto descubrió una pequeña laguna a pie de monte, escondida en el relieve, que aparecía en tiempo de lluvias y desaparecía en verano. Era casi rectangular, curvada en una esquina, de aguas enteramente quietas y donde el sonido no existe. Alberto, que iba con su hija, se sentó en una piedra a mirar el agua quietamente. Silvia siguió camino abajo.*

*Cayó la niebla, y después la noche. Cuando la vio entrar sola a la casa de Juan Félix, Cecilio el arriero supo que Alberto había quedado atrapado bajo el poder de la laguna, y salió con otros a buscarlo. Lo encontraron bajo las estrellas. Alberto seguía inmóvil como el agua, mirando el cielo repetido en la laguna. Esa experiencia mística quedó en Laguna, su segundo libro de poesía. El primero de ellos, editado por un grupo de amigos, se llamaba Poemas de Enero. El póstumo, editado en 2010, es Poemas del Atardecer.*

*Por esos años, su hijo dirigió su primera película, filmada casi enteramente en El Tisure. Esa vez, Alberto -a quien sólo le faltó ser deportista- tuvo un doble rol: detrás de cámaras hizo de productor general, y frente a ellas hizo de monje medieval. Fue la única vez que lo vimos sin bigotes. Alberto produjo dos películas más, y, años más tarde, fundaría la Escuela de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes.*

*Cuando entregó la Dirección de Cultura de la Universidad en 1984, Alberto había logrado en dos años que esta dependencia fuera independiente. Luego promovió la Maestría en Filosofía, donde fui su alumno. Recuerdo especialmente un seminario*

*sobre Walter Benjamin, del que emergimos con la impresión de que las obras de arte, además de bellas, querían decirnos algo ..*

*Mientras coordinó la Maestría, Alberto invitó a las aulas al gran profesor argentino Ángel J. Cappelletti, estudioso del anarquismo hispanoamericano, autor y traductor de unos cien libros, Y, quizás el mas claro expositor de la obra de Heráclito de Efeso. El profesor Cappelletti se mudó a Mérida, donde enseñó y escribió por varios años. Cuando los tramites universitarios negaron los recursos para su estancia aquí, Alberto, que siempre defendió con los hechos lo que decía con la palabra, corrió con todos los gastos para que el profesor Cappelletti continuara entre nosotros.*

*En 1992, pocas semanas después del levantamiento militar del 4 de febrero, Alberto Arvelo Ramos publicó En defensa de los insurrectos, el primer libro que vindicó a Hugo Chávez, entonces preso y hoy presidente. Alberto, que siempre hizo lo que tenia que hacer, escribió el libro con urgencia, en un raptó de muy pocos días. Después de leerlo, hable con él, en dos palabras me dijo que Rómulo Betancourt, el "padre de la democracia", había traicionado a Bolívar, y que ahí estaba el germen de la sublevación. Yo nunca lo había pensado. Aquello fue como una revelación.*

*De 1993 a 1994, Alberto viajó a Estados Unidos, y fue profesor invitado en el Latinoamerican Institute de la Universidad de Texas en Austin. En 1996, la presidencia de la República designó a Alberto como Director General de la Zona Libre Cultural,*

*Científica y Tecnológica del Estado Mérida. El magno proyecto de convertir a Mérida en zona libre cultural lo había atareado desde 1989.*

*En 1998, Alberto publicó El dilema del chavismo. Después del cambio de gobierno, Alberto siguió en su puesto en la Zona Libre Cultural, pero la nueva izquierda no se entendió -o no quiso entenderse- con este veterano militante del socialismo. Esta ruptura lamentable nos privó a todos de nuevos logros para todos.*

*Alberto continuó dictando clases en la Universidad hasta que perdió el habla, a consecuencia de un accidente cerebrovascular. Mi hermana Nancy, que años atrás acompañó a la familia en varios de sus viajes, no entendía cómo un hombre hecho de palabras, que se parecía a todo lo que decía, podía perder la voz. Como su biblioteca, Alberto era un templo de la palabra. Era un conversador apasionado y un hombre valiente, capaz de defender con vehemencia o de amonestar sin tapujos al que fuera. Era un luchador que podía abogar igual por un hombre que por un árbol. Lejos de lo que podemos imaginar, la pérdida del habla significó un alivio para él, Alberto se volvió un hombre contemplativo, y siguió escribiendo. Un amigo suyo dijo con humor: "Que suerte tenemos todos: ahora Alberto habla menos y escribe mas".*

*Alberto Arvelo Ramos, ese hombre de fino humor, gran nariz y sonrisa bondadosa, nos dejó la mañana del domingo 18 de julio de 2010. La noche anterior, había visto en televisión el documental "Tocar y luchar", dirigido por su hijo, que dio a conocer al*

*mundo el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, uno de sus sueños compartidos.*

*Alberto era un hombre vertical y murió de pie, caminando, después de haber empujado hacia adelante el carro de las ideas, de la comprensión mutua, de las artes y de la poesía. Su afán por mejorar y mejorarnos, su honestidad a prueba de cargos públicos y su amor por todos fueron su filosofía de vida, donde lo bello, lo bueno y lo verdadero se conjugaron en este apóstol de la cultura clásica y popular, cuyo paso por el mundo hizo que nuestras vidas fueran mas plenas y mas útiles. Yo agradezco su vida, su coraje, su familia, su amor, su obra y su alegría. Su estancia entre nosotros fue una prueba de que, como escribió Simón Bolívar, hacer el bien y aprender la verdad son las únicas ventajas que la Providencia nos ha concedido aquí en la tierra.*

*De 1993 a 1994, Alberto viajó a Estados Unidos, y fue profesor invitado en el Latinoamerican Institute de la Universidad de Texas en Austin. En 1996, la presidencia de la Republica designó a Alberto como Director General de la Zona Libre Cultural, Científica y Tecnológica del Estado Mérida. El magno proyecto de convertir a Mérida en zona libre cultural lo había atareado desde 1989.*

Libros de Alberto Arvelo Ramos:

Poemas de enero. Mérida, 1975.

Juan Félix Sánchez (con el Grupo Cinco). Caracas, 1981.

Laguna. Caracas, 1984.

El violín de los Andes. Caracas, 1991.

En defensa de los insurrectos. Mérida, 1992.

El cuatro. Caracas, 1993.

El dilema del Chavismo. Caracas, 1998.

La bandola venezolana. Caracas, 2001.

Honestidad. Novela. Caracas, 2005.

Poemas del atardecer. Mérida, 2010.

Y TODAVIA EL VIENTO [OBRA POÉTICA) Mérida, 2010.

Deus Inversus: los universos religiosos, políticos, ontológicos y poéticos de William Blake. Mérida, 2010.