



Universidad Central de Venezuela.
Facultad de Humanidades y Educación.
Escuela de Comunicación Social.



Escenario Urbano: realidades de una urbe a 30 cuadros por segundo

Serie documental dedicada a la ciudad de Caracas

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Lic. en Comunicación Social

Realizado por:

Bachiller: Rasquin Ivanoscar

C.I: 16.246.202.

Tutora: **Prof. Zhandra Flores**

Caracas, Junio de 2011

Agradecimientos:

A mis padres y familiares; a mi novia Rossana por estar siempre a mi lado y por último a la profesora Zhandra Flores por su ayuda incondicional y motivación; por siempre contagiarme esas ganas de hacer las cosas cada día mejor y dar lo mejor de mí en todo lo que hago.

Escenario Urbano: realidades de una urbe a 30 cuadros por segundo

Serie documental dedicada a la ciudad de Caracas

El documental televisivo hoy en día es un género que goza de gran admiración y respeto en el plano teórico, considerando las infinitas posibilidades que ofrece al momento de comunicar y transmitir ideas y conceptos; así como al alcance e impacto que puede generar en las masas al momento de su difusión. Sin embargo, en el plano práctico, el documental televisivo como género aún se encuentra floreciendo; apenas recién comienza a atraer a una audiencia considerable alrededor del mundo y aún se encuentra allí a la espera de ser explotado y explorado en toda su dimensión. El documental como herramienta de comunicación posee un valor informativo enorme y le brinda al realizador opciones creativas y discursivas ilimitadas para ir más allá de lo que, en algunos casos, cualquier otro género informativo permite. Ese potencial del documental en el medio televisivo y la presencia de una problemática definida como *La Crisis de la No Ciudad*, presente en algunas de las ciudades más importantes de Europa y América, entre éstas Caracas; son los dos elementos que se conjugan para motivar esta investigación. *La Crisis de la No Ciudad*, es un fenómeno contemporáneo complejo propuesto y estudiado principalmente por urbanistas, que se caracteriza por poseer implicaciones sociológicas, políticas y económicas puntuales dentro de la sociedad urbana actual. Una de estas implicaciones puntuales es la falta de identidad o empatía del ciudadano para con la ciudad en la que vive. Así entonces nos preguntamos: ¿el ciudadano caraqueño se siente plenamente identificado con su ciudad? Asumiendo que la respuesta sea negativa, para que esta situación cambie, es necesario que el ciudadano tenga la oportunidad de conocerla. Por esto, la intención de este trabajo es contribuir por medio del audiovisual, específicamente, en la modalidad de cortometraje documental para televisión, a que el ciudadano caraqueño conozca un poco más de la ciudad donde vive; que descubra algunos de los secretos que esconde y así pueda lograr sentirse parte de ella.

Palabras clave: documental televisivo, Escenario urbano, ciudad, Caracas.

Street Scene: facts of a city at 30 frames per second

Motion for a television documentary series devoted to the city of Caracas.

The television documentary today is a genre that has great admiration and respect at the theoretical level, considering the endless possibilities offered at the time to communicate, transmit ideas and concepts; and also the scope and impact that can be generated in the masses at the time of broadcast. However, in practical terms, the television documentary as a genre is still blooming, only just beginning to attract a large audience around the world and is still waiting to be exploited and explored in all its dimensions. The film as a communication tool has a great informative value and gives the filmmaker unlimited creative options to go beyond that in some cases, any other informative genre allows. That potential of the documentary in television and the presence of a problem defined as *The Crisis of Non-City*, present in some of the major cities of Europe and America, among them Caracas, are the two elements which are combined to motivate this research. *The Crisis of Non-City* is a complex contemporary phenomenon proposed and studied mainly by urbanists, which is characterized by having sociological implications, political and economic point within the current urban society. One of these implications is the absence of specific identity or empathy of the citizen to the city where he lives. So then we ask: Are Caracas citizens fully feel identified with their city? Assuming the answer is negative, for this situation to change, it is necessary that the citizen has the opportunity to meet the city. Therefore, the intention of this paper is to contribute through audiovisual, specifically in the form of short television documentary, is for the citizen of Caracas city will get to know a little more of where they live, if they can discover some of the hidden secrets and that might make them feel part of it.

Keywords: television documentary, urban scene, city, Caracas.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	8
Capítulo 1: Escenario Urbano: bases de la investigación	
1. Planteamiento del Problema	11
2. Objetivos	23
3. Justificación	25
4. Pertinencia de la investigación	26
- Viabilidad de la investigación	
- Alcances de la investigación	
- Limitaciones de la investigación	
5. Estrategias Metodológicas	28
-Tipo de Investigación	
Capítulo 2: La Ciudad como escenario de vida	32
Capítulo 3: El Documental.	43
- El Documental como género audiovisual	
- El Documental en el medio televisivo	
- El Montaje en el documental	
- El Guión y el género documental	
- Consideraciones éticas en torno a la práctica documental	

- El documentalismo y la tecnología digital
- La producción audiovisual y la tecnología digital

Capítulo 4: Haciendo Escenario Urbano	95
4.1 ¿Qué es “Escenario Urbano”?	
4.2 Proceso de realización: ¿cómo se hizo “Escenario Urbano”	
4.2.1 Fase de Pre-Producción	96
4.2.1.1. Elección de temas	
4.2.1.2. Búsqueda y selección de locaciones	
4.2.1.3. Calendarización de día y lugar de rodaje	
4.2.1.4. Contratación de equipos y personal	
4.2. 2. Fase de Producción:	105
4.2.3. Fase de Post-Producción:	106
Conclusiones	109
Recomendaciones	113
Referencias	116

- 1.1.1.1. Guión Literario – Escenario Urbano – Versión DEMO.
- 1.1.1.2. Guión Técnico – Escenario Urbano – Versión DEMO.
- 1.1.1.3. Guión Literario Escenario Urbano – Episodio # 1 - Superbloques.
- 1.1.1.4. Guión Técnico Escenario Urbano – Episodio # 1 - Superbloques.
- 1.1.1.5. Guión Literario Escenario Urbano – Episodio # 2 - Superbloques.
Parte II. (Propuesto)
- 1.1.1.6. Guión Literario Escenario Urbano – Episodio # 3 – Fé Urbana.(Propuesto)
- 1.1.1.7. Guión Literario Escenario Urbano – Episodio # 4 – Tiempo Libre.(Propuesto).

Introducción

El documental, desde el mismo día de su nacimiento ha estado ligado de manera permanente al fenómeno urbano; al crecimiento, la evolución y las transformaciones de la urbe en el último siglo. Ya a principios del siglo pasado, los hermanos Lumière daban los primeros pasos y dejaban un precedente documentando la realidad en ambientes urbanos en pleno desarrollo en la ciudad de Lyon en Francia. Desde ese día, el cine documental y la urbe se tomaron de la mano para nunca más soltarse.

El documental ha sido en gran medida uno de los medios que de manera más palpable ha permitido disfrutar y apreciar la evolución de la urbe como fenómeno contemporáneo. El lente de la cámara nos ha permitido ser testigos de esas dinámicas y esas transformaciones que han hecho de nuestras ciudades lo que son hoy en día. Con el paso de los años, grandes documentalistas han plasmado en sus diferentes obras un hecho notorio e innegable: la ciudad en pleno proceso de metropolización y las consecuencias que ha traído consigo dicho proceso. Como ejemplo de esto podemos citar a grandes autores que para principios del siglo XX comenzaron con un movimiento que pretendía dar a conocer “la gran ciudad”. Alberto Cavalcanti, arquitecto y director brasileño, realizó *Rien que les heures (Nada más que las horas)* (1926) ambientada en París, y centrándose básicamente en la escala humana. Para éste, la ciudad no sólo eran monumentos y grandes bulevares, por lo que decidió decantarse por la belleza oculta de pequeños callejones, patios traseros y las entradas de servicio de las casas, así como también, de cosas minúsculas y de aparente carencia significativa, como por ejemplo, una anciana abandonada en la calle y otras situaciones similares que, para él, poseían un valor poético enorme. Así, cumplía con su intención de mostrar al público “el otro París”.

Por su parte, Walter Ruttmann rodó *Berlin die Symphonie des Gross-stadt (Berlín, Sinfonía de una gran ciudad)* (1927), pieza en la que el autor muestra su visión impactada frente al fenomenal crecimiento urbano de la época. Muy pronto, prácticamente todas las grandes ciudades y los grandes autores se pusieron a rivalizar unos con otros para rodar su propia «sinfonía de la gran ciudad». (Barrios, 1999, p.10).

Este vínculo estrecho entre ciudad y cine, sigue siendo aun en la actualidad un nexo fuerte y sólido. Si bien, como ya mencionamos en un inicio, el cine nos permitió conocer el fenómeno de la urbe moderna desde su génesis hasta su consolidación, actualmente éste sigue siendo un instrumento y un medio idóneo para adentrarnos en esas complejas y diversas dinámicas que se generan en nuestras ciudades establecidas hoy en día. Es también ese mismo poder que posee el cine documental y su relación con la urbanística el que nos será de gran utilidad durante esta investigación para adentrar esa mirada en las diversas realidades que emergen en nuestra ciudad y mostrárselas así al público; realidades que dicho sea de paso, se generan en ella y que precisamente surgen de esos complejos y en ocasiones amorfos, desarticulados e inacabados procesos de urbanización existentes en las ciudades latinoamericanas más importantes. En este caso, Caracas es la elegida para ser la protagonista en este recorrido que haremos por su “anatomía” en esta serie documental dedicada a mostrar esa gran ciudad que es. Recorreremos sus calles y avenidas, invadiremos sus plazas y parques, apreciaremos su arquitectura e infraestructura y lo más importante, conoceremos a sus habitantes...a su gente.

Mediante la producción de dos episodios piloto que forman parte de una serie propuesta para televisión, estos cortos documentales nos permitirán hacer un recorrido por esas

realidades que habitan en nuestra ciudad. El trabajo de realización abarcará etapas que van desde el proceso de elección de los temas a tratar y la posterior elaboración de una lista de temas propuestos; la realización de una investigación documental sobre el tema de la ciudad, vista esta como espacio de convivencia; la respectiva consulta a algunas teorías urbanas relacionadas con este tema y con el tema elegido para los episodios piloto a realizar, así como también la investigación teórica sobre el documental como género e instrumento de comunicación. Posteriormente, describiremos cada una de las etapas de la realización documental como lo son la pre-producción, la producción y la post-producción; y finalmente aplicaremos todo el conocimiento adquirido a nuestro trabajo de realización con el fin de cumplir con nuestros objetivos planteados. Así entonces conoceremos en qué consiste la propuesta que se hace con Escenario Urbano, serie documental televisiva dedicada a la ciudad de Caracas; el proceso de su concepción, los motivos de su origen, los objetivos que se persiguen, y en fin, todo aquello que tiene que ver con su realización y su materialización en una pieza audiovisual pensada para todo público.

CAPÍTULO 1: ESCENARIO URBANO - BASES DE LA INVESTIGACIÓN

1. – Planteamiento del problema

“Caracas es una ciudad privada”. Así comienza uno de los párrafos de la *Ciudad Escondida*, ensayo del reconocido dramaturgo y escritor venezolano José Ignacio Cabrujas. La cara de sorpresa de muchos de nosotros al caer en cuenta de tal afirmación puede resultar caricaturesca y los esfuerzos por intentar convencernos de lo contrario pueden llegar a ser infinitos y hasta absurdos. Sin embargo, las conclusiones, justificaciones y falsas excusas siempre apuntarán hacia la aceptación y asimilación de dicha condición: Caracas es una ciudad privada. Y es que, si nos detenemos a pensar en el asunto, siendo honestos con nosotros mismos, concluimos que Cabrujas no pudo ser más acertado al plantear tan osada afirmación. Caracas, nuestra Caracas, es una ciudad que no se deja conocer o por lo menos, no se deja ver tan fácilmente por sus habitantes.

Sin embargo, antes de caer en crisis por culpa del egoísmo y la antipatía de nuestra ciudad para con nosotros sus habitantes, debemos estar conscientes de que esta situación o fenómeno no ocurre únicamente en Caracas; esto se ha venido generando, en mayor o menor grado en algunas de las ciudades más importantes de América y Europa, no obstante, en el caso puntual de Caracas, dicho fenómeno constituye un objeto de estudio con inmenso potencial.

Caracas es una ciudad que sufre de lo que Borja (1997) llamó *Crisis de la No Ciudad*. Es una ciudad que se encuentra segmentada; dividida en sectores; comunicada en

todos los sentidos. Una ciudad que no se encuentra a sí misma y que, por lo tanto, no es encontrada por ninguno de los individuos que en ella habitamos y transitamos a diario. Borja, urbanista y sociólogo de origen catalán, propuso el término y lo define como la “incapacidad” que posee el ciudadano de ejercer su “derecho a la ciudad”, comprendiendo este el derecho a la movilidad, a la visibilidad en el tejido urbano, al espacio público y a la identidad del lugar, entre otros. (Borja, 1997, p. 41)

Hoy en día, la existencia en Caracas de diversos factores tales como la inseguridad, la falta de espacios y la falta de tiempo libre, limitan al ciudadano en su ejercicio del derecho al libre tránsito y hacen de ella una ciudad difícil de conocer para la gran mayoría de sus habitantes; una ciudad que, al igual que muchas otras, guarda historias jamás contadas; una ciudad que esconde y oculta celosamente invalores “tesoros” que muchos de nosotros jamás descubriremos y una ciudad en donde la libertad paradójicamente se limita a cierta circunscripción.

Nosotros, los caraqueños, desconocemos de su geografía, de su arquitectura, de sus rincones, de su valor histórico y hasta incluso desconocemos de sus habitantes, esos que se empujan a la salida de un vagón del metro; que coinciden en una arepera a altas horas de la madrugada, o esos mismos que pasan hombro a hombro en una transitada avenida de nuestra ajetreada capital.

Ya Cabrujas (1999) se adelantaba al sentimiento que embarga al ciudadano caraqueño desde hace algunas décadas, destacando lo siguiente:

“No hay orgullo Caraqueño. No existe un momento de deslumbramiento en el habitante de la ciudad, por la ciudad en la que vive. En mi vida me he encontrado a un caraqueño, concediendo incluso la posibilidad de unos tragos, que me haya dicho: ¡Qué bella es esta ciudad!, ¡Qué hermosa es esta ciudad!, o... ¡Cómo me gusta esta ciudad! Nadie está contento. La ciudad es incapaz de contentar a sus habitantes, y no sólo por una insuficiencia de cañerías o un temor de ser asaltado, sino por algo que va más allá de la calamidad inmediata. (p. 7).”

Aquí debemos detenernos, porque una vez analizadas las reflexiones de Cabrujas nos invade ahora otra interrogante, ¿Cómo pretendemos adquirir gusto o placer por algo si no lo conocemos?

Llegados a este punto, podemos entonces hacer mención a dos carencias graves que apreciamos. La primera de ellas, ya la mencionamos en el párrafo anterior, y tiene que ver con la falta de identidad para con nuestra ciudad; y la segunda de ellas, a nuestro modo de ver, es aquella que nos compete directamente como comunicadores sociales. Esta segunda carencia que notamos es el hecho de que desde hace algunas décadas, la mayoría de las plantas televisivas comerciales carecen de espacios de corte documental en su programación, dedicados a tratar en profundidad temáticas propias de nuestra ciudad que nos permitan así conocerla un poco más. Por el contrario, observamos como la labor de estos grandes medios de comunicación se ha enfocado, en los últimos años, en producir básicamente contenidos que poco o nada aportan al desarrollo y a la evolución de nuestra sociedad.

Hace más de tres décadas atrás, Renny Ottolina hacía mención al declive y a la decadencia de la televisión venezolana y sus contenidos, augurando un futuro que hoy en día no es más que una realidad. Es por esto que se hace necesaria de manera inmediata la acción y

la labor del comunicador social como un profesional crítico y comprometido con la sociedad para lograr un cambio dentro de las parrillas de programación de los distintos canales.

Es una realidad innegable que las plantas televisivas actuales enfocan u orientan gran parte de su labor a la producción de espacios únicamente de corte recreativo o netamente noticioso (De Fleur y Ball, 1993). La producción televisiva no sólo en Venezuela sino a nivel global hoy en día, y desde hace algunas décadas, ha resultado motivo de preocupación para muchos estudiosos en la materia. El papel social de los medios, en especial la televisión, ha sido materia de discusión por parte de muchos especialistas y ha sido objeto de innumerables teorizaciones en torno a su función dentro de la sociedad de masas y sus efectos sobre la cultura popular.

Muchos de los argumentos esgrimidos en relación con esta preocupación tienen que ver no sólo con el tipo de contenidos, es decir, si los contenidos emitidos por los medios son recreativos o informativos; sino en mayor grado con la calidad de la producción y la naturaleza de la misma. Entramos aquí en un tema que escapa de nuestro radio de investigación pero que debemos tratar aunque sea de manera tangencial.

Para Bell et al. (1992), la televisión se enfrenta a diario con dos elementos que difícilmente se conjugan de manera perfecta: *los objetivos sociales y los objetivos económicos*. Los objetivos sociales, podríamos decir que son aquellos que se persiguen asumiendo la televisión como un medio para exaltar la moral pública y procurar el desarrollo intelectual del individuo mediante su función educativa y multiplicadora de informaciones de diversa índole. Sin embargo, en el mundo en el que vivimos estos objetivos sociales no permiten alcanzar o

lograr los objetivos económicos deseados por los empresarios de los medios, en especial, los de la televisión.

El poder que tiene la televisión como medio de comunicación es enorme y el motor que mueve e impulsa a dicha industria no es otro sino el interés lucrativo. Estos dos aspectos son ampliamente conocidos y han sido profundamente estudiados por diversas disciplinas y en diversas áreas del conocimiento.

En este orden de ideas, De Fleur y Ball (1993) plantean la necesidad de considerar a los medios de comunicación como sistemas sociales. Estos sistemas sociales ejercen la función de crear y a la vez satisfacer diversas funciones y/o necesidades de la sociedad o público al que va dirigida su acción, con el objetivo de lograr la estabilidad del sistema. Un principio elemental sugiere que, si se desea conservar la estabilidad de un sistema, es necesario evitar perturbaciones que generen cambios en el público, quien en este caso es una de las partes más importantes del sistema. En tal sentido, destacan que el medio televisivo está llamado a:

“Aportar un contenido de entretenimiento que llegue a satisfacer y a motivar a la mayor cantidad posible de miembros del público (...) El contenido de entretenimiento que parece más capaz de atraer la atención de una mayor cantidad de los miembros del público es el contenido de bajo gusto. Puesto que el objetivo más esencial del sistema de medios es el lucro económico, el contenido de sexo y violencia o cualquier otro que suscite la atención del público y la mantenga pasa a ser funcional...” (p. 185).

García (1965) agrega lo siguiente: “la tarea de la televisión en el orden educativo se encuentra fatalmente abandonada a los supremos riesgos del equipo ideológico y la especulación económica...” (p. 24); y más adelante señala que “la televisión, gran mensajera

del ocio en cuanto opción de convivencia, posibilidad de vida contemplativa y ocasión para el aprendizaje, está llamada a redimir a nuestros pueblos de uno de los males endémicos que les aquejan: el aburrimiento...” (p. 26).

No es necesario ir tan lejos para darnos cuenta de la terrible situación que vivimos en relación a la crisis por la que atraviesa el medio televisivo en nuestro país. Como ya mencionamos, Renny Ottolina, icono de la televisión venezolana, hace ya muchos años atrás presagiaba y ofrecía su opinión con respecto al tema de la televisión venezolana, expresando:

“La televisión venezolana, hoy por hoy, no aporta lo que debiera a la cultura nacional. Es más, su influencia es, quizás, negativa (...). Encuentro a la televisión venezolana culpable de ignorar la dignidad de los habitantes de nuestro país. Paralelamente la encuentro culpable de desidia en su programación y de pecar de ligereza en cuanto a la responsabilidad que implica su inmenso poder (...) patrocinantes, agencias y estaciones de televisión no vacilan en producir los programas y las cuñas comerciales más vulgares, chabacanos y asombrosamente denigrantes para lograr el más alto rating posible. Su razonamiento aunque equivocado, es por demás sencillo: «Hay que llegar al grueso del público (...) A mi entender, al pensar que las clases económico-sociales menos avanzadas sean, por su escasa o ninguna educación, básicamente estúpidas y vulgares es un gravísimo error. El ser humano tiene una tendencia natural hacia lo mejor. La televisión venezolana no estimula esta tendencia, sí por el contrario, hace todo lo posible para desvirtuarla” (Ottolina, 1980, p.2).

Paul Lazarsfeld y Robert Merton coinciden en sus planteamientos con Ottolina

asegurando que:

“...hablar sólo de decadencia de los gustos estéticos induce a error. Es probable que el público de masas comprenda un gran número de personas que poseen standards estéticos cultos, pero destinados a desaparecer en las masas que forman el público nuevo e inculto de las artes. Hasta ayer la élite era todo el público; hoy es sólo una exigua fracción del todo. En consecuencia el nivel medio de los standards estéticos y de los gustos del público ha bajado de nivel a pesar de que los gustos de algunos sectores de la población sin duda se han elevado y el número total de los individuos que recibe el contenido de los medios de comunicación de masas ha aumentado”. (En: Bell et al., 1992).

Luego Ottolina con respecto al poder de la televisión como medio, precisa que:

“La televisión tiene una influencia en el hogar mucho mayor que la de cualquier otro medio de comunicación masiva. Su fuerza es terrible. Esa fuerza implica una mayor responsabilidad. Quien no sabe asumir esta responsabilidad no está a la altura de la fuerza de la cual dispone. Es hora de que la televisión venezolana esté a la altura de su fuerza. Es hora de que la competencia entre estaciones cese en su lucha por demostrar quién puede ser el más vulgar de todos. Es hora que la competencia sea para ver quién puede lograr el mayor respeto, el mayor aprecio y el mayor cariño de la comunidad venezolana (Ottolina, 1980, p.3). “

Y finaliza con la siguiente predicción lapidaria con respecto al futuro de la televisión venezolana:

“Y las agencias de publicidad no deben vacilar en recomendar, además de la cosa cuantitativa, el valor cualitativo. De no ser así yo predigo que la televisión venezolana se irá hundiendo cada día más, en su mar de irresponsable vulgaridad con la única consecuencia de provocar la intervención del Estado. Y tendrá que intervenir el Estado atendiendo el clamor de los hombres y mujeres responsables del país, que cada día hacen sentir más fuerte su voz de justa protesta. (Ottolina, 1980, p.4).”

Así, con las palabras de quien podemos considerar un hombre de televisión por excelencia, logramos conocer y entender la lamentable realidad de cómo funciona hoy en día la televisión como sistema; y podemos también deducir el porqué de la carencia expuesta en párrafos anteriores; es decir, porqué el documental como un género aplicado a la televisión no es del todo bien visto por los dueños de los medios en nuestro país.

En este caso, apreciamos como un simple principio básico en lo que se refiere al estudio de las masas y los medios masivos genera un efecto de gran alcance en la sociedad. Como hemos venido diciendo, cualquiera que esté relacionado con los medios asume que “la masa está inevitablemente cargada de vulgaridad, de embrutecimiento colectivo y de negación de responsabilidades personales” (García. 1965, p.6). Para este autor, los medios de

comunicación contemporáneos son elementos que tienden a deteriorar el nivel de la cultura popular, alimentando gustos vulgares.

Lazarsfeld y Merton (citados por Bell et al., 1992), conservan esta línea teórica con respecto al fenómeno de la televisión dentro de la sociedad de masas. Para ellos, la explicación de dicha situación reside en el hecho de que la sociedad se haya vuelto masiva, estableciendo una relación inversamente proporcional entre la cantidad de público y el nivel de exigencia de éste ante los contenidos que le son presentados. De este modo, “en la medida en que ha aumentado el volumen de dicho público, ha bajado el nivel del buen gusto. Y se teme que los medios de comunicación de masas traten en forma deliberada de satisfacer un gusto vulgar, contribuyendo así al deterioro que sobrevendrá” (p. 233).

Y al referirse a un deterioro *a posteriori*, proyectan un escenario en el cual, luego de un constante asalto y bombardeo de ese tipo de contenidos por parte de los medios de comunicación, se produciría en el individuo un estado de rendición anulando prácticamente sus facultades críticas como receptor, generándose así una especie de sumisión o conformismo vacuo.

Aunque, consideramos estas temáticas de evidente interés para el ámbito de la Comunicación Social, nuestra intención con este trabajo no es profundizar en ellas; más sin embargo sí consideramos necesario presentar un diagnóstico general, no sólo para llamar la atención sobre el punto, sino para propiciar o contribuir a que se genere un cambio en dicha realidad, empleando un formato cuya finalidad se opone claramente a lo antes señalado: El documental televisivo.

En Venezuela, a excepción de los canales especializados extranjeros y por suscripción, en la televisión abierta el documental no ocupa un lugar privilegiado en las parrillas de programación y mucho menos en la escala de rentabilidad. Como indicamos con anterioridad, para los dueños de los medios es mucho más conveniente seguir propiciando y seguir creando un escenario en el que los primeros lugares del gusto popular estén ocupados por programación de bajo contenido y de corte recreativo, seguido por contenidos netamente noticiosos. La premisa en este caso es: “la televisión de la vida es también una industria que tiene sus lógicas comerciales y financieras: es el mundo del marketing y de la empresa antes de ser el de la solidaridad y del amor; es el mundo del espectáculo y de la emoción a menudo contra el del conocimiento y la razón” (Dayán, 1997, p.191).

De allí que no resulte extraño que el documental como género en el medio televisivo, no la haya tenido fácil en ningún momento. En muchos casos, como por ejemplo en los reportajes y en los trabajos de periodismo de investigación que se hacen para la televisión, podemos ver producciones de corte informativo o noticioso que se acercan al género y que guardan ciertas similitudes con la teoría documentalista, más sin embargo, en ningún momento podrían ser consideradas como piezas documentales.

Dentro de esta tipología de producciones podemos hacer mención a una que, si bien está basada en la realidad, se acerca más a lo que conocemos como *reportaje audiovisual* que al *documental* en sí, puesto que el tratamiento de los hechos, de las situaciones y de la información en general se basa en centrar la investigación en acontecimientos concretos, sin pasar éstos por un previo proceso de análisis y reflexión profunda que la haga poseedora de

una identidad, una cohesión temática y argumental que supere la barrera de lo netamente informativo o noticioso.

En este punto, podemos citar a León (1999) quien en su libro *El Documental de divulgación Científica*, afirma que debe excluirse de la categoría documental todo aquello cuyo origen y punto de referencia no sea la propia realidad:

“(...) de igual modo podrían excluirse también aquellos que no realicen una interpretación clara de lo que ocurre en el mundo, sino que se limiten a presentar una mera transcripción de hechos reales, como ocurre por ejemplo en determinadas noticias o reportajes informativos” (León, 1999, p.64).

Adicionalmente, tenemos que, en estos mal llamados documentales de televisión, el factor intemporalidad, propio del género, también fue dejado de lado, a objeto de adaptarlo a los fines periodísticos y otorgarle esa condición de inmediatez que debe poseer toda información noticiosa. Como ejemplo pionero del género aplicado en la televisión, podemos mencionar aquellos reportajes que en los años 60 realizó la CBS y que llevaban por nombre *60 minutos*:

“En Estados Unidos habían surgido ya programas como el *60 minutos* de la CBS, en el cual se presentaban cuatro “*documentales*” de actualidad y que contaban con entrevistas periodísticas, y sobre todo la presencia de unreportero que, en imagen, daba continuidad al relato. Se le despojaba al documental su ropaje de intemporalidad y se le cargaba con la temporalidad que tiene, o debe tener, todo relato periodístico.” (Roglán y Equiza, 1996, p.10).

Rabiger (1987), explica más detalladamente este asunto: “los noticiarios son material documental, pero presentados como episodios individuales carecen de la identidad de una verdadera película documental, debido a que cada uno de ellos es episódico e inconexo...” (p. 67)

Muchas de estas falsas creencias o teorías en torno al tema del documental más que confundir, lo que han hecho es potenciar la verdadera esencia del documental como un arte y una práctica. Y es que el surgimiento del documental y su consolidación como un género que no sólo se limita a reflejar la realidad sino que también la interpreta y la somete a análisis y a reflexión, es lo que lo hace un género ampliamente respetado por todos. Precisamente esa falta de profundidad y de análisis propia de los noticieros fue lo que “creó la necesidad del documental en el que la permisión de una cierta demora en el montaje y por tanto en la reflexión, daba lugar a la exposición de cualquier tipo de temas e ideas por muy abstractos que fueran” (Medrano, 1982, p. 8).

Ahora bien, estamos conscientes que reimpulsar el género documental dentro del medio televisivo en nuestro país y, mediante éste, lograr el objetivo de contribuir al conocimiento y el redescubrimiento de nuestra ciudad no es tarea fácil. Una empresa de tal magnitud requeriría de la inversión de gran cantidad de dinero, tiempo y personal, por lo que se tendría que contar con un presupuesto considerable para materializarlo. Es por esta razón que este trabajo, por motivos académicos y prácticos, sólo se limitará a aportar algunas ideas y a proponer el uso de un modelo o tipología de herramienta comunicacional ya existente y por todos conocida. Se trata pues de adoptar una modalidad que puede en gran medida contribuir al logro (a largo plazo) de los objetivos planteados. Esta modalidad es el cortometraje seriado documental.

Puntualmente, la investigación se centrará en cumplir el objetivo de producir dos capítulos o episodios: el primero de ellos que fungirá como DEMO o programa piloto de la serie documental propuesta; y el segundo, que será el primer episodio extendido de la serie. El documental piloto tendrá una duración prevista de aproximadamente 14 minutos y en él se

ofrecerá al público una muestra heterogénea de material documental de la ciudad de Caracas, en el que se pretende mostrar al público el enfoque que tendrá la propuesta, así como también, el tratamiento que se le dará a la información dentro de los episodios posteriores de la serie, que privilegian la conceptualización de Caracas como espacio de convivencia. El segundo episodio tratará la temática de los Superbloques en Caracas y contará con todas las características que se podrán apreciar en los demás episodios de la serie, es decir, tratamiento de un solo tema por episodio y una duración aproximada de media hora televisiva. Este piloto y primer episodio respectivamente marcarán el precedente y dejarán la puerta abierta para la futura realización de la serie completa de episodios propuestos de nuestra serie documental.

2. –Objetivos:

2.1 Objetivo General:

Aplicar el corto documental televisivo como un medio para mostrar al público diversas realidades presentes en la ciudad de Caracas, dando a conocer su valor oculto, con la finalidad de informar al ciudadano y estimular a que el mismo se identifique con la ciudad en la que vive.

2.2. -Objetivos Específicos

- Proponer una lista de posibles temáticas a desarrollar dentro del ciclo documental, partiendo de la conceptualización: la ciudad como espacio de convivencia.

- Recopilar información documental y bibliográfica sobre el origen, la evolución, estado actual e impacto social de cada uno de los temas a tratar, con miras a los procesos de pre-producción, producción y post-producción del seriado documental.

- Registrar información a partir de herramientas audiovisuales (video y fotografía), sobre el origen, la evolución, estado actual e impacto social de los temas a tratar, pretendiendo lograr el contraste y enriquecimiento del montaje audiovisual de cada pieza.

- Clasificar la información recabada con base en un criterio de selección específico según la etapa en la cual se vaya a hacer uso de ese material, bien sea en la etapa de pre-producción, producción o post-producción.

- Realizar los procesos de montaje y edición del contenido previamente seleccionado en el corte final de cada pieza según su duración prevista, que en este caso será de 14 minutos para la versión DEMO y de 30 minutos, la versión extendida.

3. – Justificación

Esta investigación pretende contribuir en el ámbito de la producción televisiva proponiendo el uso del corto documental como un instrumento para hacer del conocimiento público ciertos y determinados temas y profundizar en fenómenos y aspectos de la vida social que comparten entre sí un único vínculo: la ciudad vista como un espacio de convivencia.

Es así como de manera audiovisual se mostrarán las diversas facetas y aristas de un mismo tema, así como también se ofrecerán nuevas y diversas perspectivas o visiones de una misma realidad. En ningún momento se manejará la modalidad de documental con intenciones de denunciar y criticar al objeto de estudio, bien sea esta persona, grupo o institución. Como se dijo ya en repetidas ocasiones, la intención es mostrar el valor oculto, o en algunos casos olvidado o desconocido, que posee nuestra ciudad sin detenerse en carencias, deficiencias y mucho menos en el amarillismo que caracteriza a la mayoría de los estudios que se realizan en torno a los temas que seleccionaremos para nuestra muestra documental. La idea es descubrir aunque sea de manera parcial esa *Ciudad Escondida* a la cual se refería Cabrujas. Conocer un poco más de esa ciudad en la cual nos desenvolvemos a diario y cuyos secretos (en la mayoría de los casos por falta de tiempo, seguridad, infraestructura o simplemente ganas) aún no nos atrevemos a develar.

4. – Pertinencia de la investigación:

Una vez establecidos los objetivos de la investigación es necesario que sometamos a análisis la viabilidad de la misma, así como también su alcance y limitaciones.

4.1. – Alcance de la investigación:

Se considera que, por el potencial tanto en términos de la temática como desde el punto de vista del género seleccionado, este trabajo, aunque inicialmente plantea una primera aproximación a los contenidos que genera la urbe caraqueña, ofrece amplias posibilidades de evolucionar hasta formas discursivas más elaboradas, brindando grandes y variadas opciones de consecución; incluso la oportunidad de convertir la propuesta en una “franquicia audiovisual” o una serie ilimitada de capítulos dedicados no sólo a la ciudad de Caracas, sino a otras ciudades de Venezuela, que podrían tener perfecta cabida en cualquier medio televisivo.

4.2. - Limitaciones de la Investigación:

Con respecto a las limitaciones que encontramos al momento de llevar a cabo nuestra investigación, si bien no existió alguna que nos imposibilitara del todo nuestro trabajo, sí existieron algunos factores y elementos a considerar al momento de realizar nuestro trabajo de campo; factores que si bien no representaron una limitante como tal, si condicionaron aunque sea de manera indirecta nuestra labor en cierto modo. Entre estas limitaciones indirectas podemos mencionar las siguientes:

- Las limitantes propias o restricciones que te impone un factor como la inseguridad en trabajos de este tipo. Si bien, en ningún momento se fue víctima de actos delictivos durante el proceso de realización, la posibilidad siempre estuvo latente. Durante todo el proceso, la seguridad de los equipos y la seguridad e integridad física del equipo de trabajo estuvo en riesgo, sobre todo al momento de realizar trabajos en locaciones abiertas en parroquias populosas como el 23 de Enero, La Pastora, Caricuao y otras zonas de la ciudad en las cuales, como es sabido, existen grupos que actúan al margen de la ley y que en algunos casos no permiten el acceso a personas extrañas al sector. El riesgo aumenta aun más cuando se cuenta con la utilización de equipo técnico costoso como cámaras de video, sistemas de microfonía e iluminación y no se cuenta con un personal de seguridad asignado para la protección.

- Estuvo siempre presente también la dificultad con respecto al acceso a testimonios de ciudadanos de a pie que quisieran dar su opinión a las cámaras y compartir su experiencia con nosotros. En trabajos de este tipo en los que se busca obtener información en la calle, con ciudadanos comunes y sin previo aviso ni ensayo alguno, en ocasiones, el ciudadano se muestra reservado y evasivo a posarse frente a una cámara y dar un testimonio. Afortunadamente la gran mayoría de los habitantes de las comunidades visitadas nos prestaron su mayor colaboración.

5. -Estrategias metodológicas:

5.1.- Tipo de Investigación:

Por tratarse de un audiovisual basado en la investigación en el área de las Ciencias Sociales, se propone el uso de un diseño no experimental de investigación, mediante el cual se pretende recolectar de manera audiovisual y en algunos casos fotográfico, una serie de datos e informaciones relacionadas con una determinada realidad durante un determinado período espacio-temporal, para su posterior análisis y difusión. En una investigación de tipo no experimental lo que hacemos:

“es observar fenómenos tal y como se dan en su contexto natural, para después analizarlos (...) Los sujetos son observados en su ambiente natural, en su realidad (...) En un estudio no experimental no se construye ninguna situación, sino que se observan situaciones ya existentes, no provocadas intencionalmente por el investigador” (Hernández, et al., 1998, p. 184).

Este diseño de investigación por su naturaleza y sus características resulta ideal dentro de nuestra investigación por su similitud con los principios del documentalismo como género. Ahora bien, al momento de definir nuestro tipo de investigación, podríamos decir que estamos en presencia de una investigación de campo en la cual a su vez se aplican métodos de la investigación documental (Hernández, et al. 1998, p. 68).

Por otro lado, para la recolección de la información a ser utilizada para la elaboración de las piezas documentales, seguiremos los pasos sugeridos por Nichols (1997):

1. El Registro en audio y video de actividades, situaciones y lugares propios o relacionados con la realidad que deseamos mostrar
2. La utilización (en los casos en que se requiera) de material de archivo bien sea audiovisual, fotográfico o hemerográfico relacionado con el objeto de estudio o con el tema a tratar en cada uno de los episodios o capítulos.
3. La recolección de testimonios en audio y video proporcionados por fuentes relacionadas de alguna manera con la temática a tratar, sean éstas calificadas o no calificadas, tales como: especialistas, ciudadanos comunes, funcionarios públicos, etc.

Una vez establecido el procedimiento a seguir para recabar la información, hay que destacar también que por tratarse el producto final de una realización audiovisual, el diseño de investigación conlleva tres grandes etapas: la pre-producción, la producción y la post-producción.

De acuerdo con Rabiger (1987), la realización de una película implica efectuar una serie de importantes elecciones: lo que se va a grabar (pre-producción); la forma en que se va a grabar o la manera de efectuar las tomas (producción) y lo que se va a utilizar al final del proceso (post-producción). Más adelante en el capítulo 4 explicaremos con detalle cada uno de estos aspectos y etapas del trabajo de realización, pero ahora para finalizar enumeraremos a manera de listado cada uno de los temas que proponemos para nuestra investigación, y cuya elaboración constituye en sí uno de los objetivos específicos de nuestra investigación. Los temas propuestos son los siguientes:

- 1 - Superbloques en Caracas: episodio dedicado al tema de la vivienda multifamiliar en la ciudad de Caracas.
- 2 - Fe urbana: la ciudad de Caracas como centro de devoción para el ciudadano.
- 3 - Tiempo libre: un recorrido por las opciones que posee el ciudadano para el esparcimiento y el empleo de su tiempo libre.
- 4 - Mercados Municipales de Caracas: episodio dedicado a los recintos empleados para la comercialización de víveres y bienes de todo tipo mejor conocidos como Mercados Municipales
- 5 - Desechos urbanos: capítulo en el cual se tratará a profundidad la temática del tratamiento y disposición de los desechos urbanos.
- 6 - Transporte urbano en Caracas: dedicado a tratar el tema del transporte urbano superficial y subterráneo.
- 7 - Muerte en Caracas: episodio dedicado a mostrar todo lo relacionado al tema de la muerte como negocio y actividad en nuestra ciudad.
- 8 - Economía informal: en éste se tratarán temas como el buhonerismo, el comercio informal de bienes y comida y los vendedores ambulantes.
- 9 - Caracas académica: episodio dedicado a conocer las instituciones más importantes en el ámbito académico y educativo en la ciudad, tales como universidades e institutos.
- 10 - Liceos emblemáticos de Caracas: dedicado a conocer aquellas instituciones de educación primaria y secundaria de vieja data y de tradición en nuestra ciudad.
- 11 - Caracas y el sexo: capítulo en el cual se tratará el tema del sexo y el erotismo ciudadano; lugares visitados, comercios especializados en el área y servicios que ofrecen.
- 12 - El Azar en la urbe: capítulo dedicado al tratamiento de los temas relacionados con los juegos de envite, azar y similares.

- 13 - Caracas científica: dedicado a mostrar el panorama científico de nuestra ciudad. Instituciones y organismos dedicados a la investigación y el desarrollo científico.
- 14 - El arte callejero: capítulo en el cual se mostrarán las diversas manifestaciones y prácticas artísticas que han surgido y que tienen como escenario principal a nuestra ciudad.
- 15 - Caracas violenta: dedicado a ofrecer una visión de la violencia en nuestra urbe y sus implicaciones sociales y económicas.
- 16 - Caracas en emergencia: un recorrido para conocer los diversos organismos e instituciones que tienen por objetivo la asistencia en situaciones de emergencia: organismos de rescate y prevención; organismos policiales, etc.
- 17 - Mitos urbanos: Caracas como escenario que encierra diversos mitos o creencias populares de diversa naturaleza.
- 18 - Caracas supersticiosa: episodio dedicado a mostrar un poco sobre ese mundo de la magia, la hechicería y las ciencias ocultas.
- 19 - Caracas y el arte: un paseo por las diferentes opciones que se brindan en nuestra ciudad para el disfrute y el goce del arte en todas sus variantes: teatro, pintura, música, etc.
- 20 - Caracas y la moda: episodio dedicado a mostrar todo lo relacionado a las diversas tendencias de la moda que tienen origen y hacen vida en nuestra ciudad.
- 21 Caracas Gastronómica: un viaje por las diferentes opciones que en cuanto a gastronomía ofrece nuestra ciudad.

CAPÍTULO 2: Marco Referencial:

La Ciudad como Escenario de la vida:

Como se dijo al iniciar este trabajo, esta investigación pretende, mediante el uso del documental, mostrar parcialmente diversas realidades de nuestra urbe, pero sobre todo la intención es exaltar el valor de la ciudad como espacio de convivencia, de interacción; como escondite de variados y diversos secretos e historias. Adicionalmente la intención también es destacar y mostrar la capacidad moldeable de nuestro universo urbano cotidiano, que es capaz de servir no sólo de escenario, sino también de asentamiento para nuestra memoria histórica y cultural. Incluso podríamos decir que nuestra ciudad cumple las funciones de lienzo indeleble, en el cual es posible dejar marcas que perdurarán en la historia a lo largo de los años.

En este sentido, asumiremos a la ciudad, como el escenario donde discurren las acciones; como el lugar en donde se producen interacciones varias entre actores diversos; el lugar en el cual existe relación e identificación, contacto entre la gente; el lugar de animación urbana y de expresión comunitaria (Borja, 1997). Es ese espacio al que nos referimos cuando bautizamos nuestro proyecto como **“Escenario Urbano”**.

Pero antes de empezar, debemos detenernos a analizar el término “ciudad”; ¿Qué conocemos nosotros por “ciudad”?

A efectos de nuestro trabajo, no nos sirve de nada definir a la ciudad en términos geográficos, desde el punto de vista territorial, demográfico, geográfico o físico. Es necesario

que manejemos un concepto de ciudad en el que se tengan presente a los que hacen posible su existencia: los ciudadanos.

Giorgio Piccinato en su obra *“Un mundo de ciudades”* hace una aproximación interesante desde el punto de vista sociológico. Esta visión de la ciudad contemporánea ofrecida por el autor resulta útil para nuestro trabajo, en vista del potencial que muestra su abarcar. Para él, la ciudad es por excelencia:

“...sede del comercio; del poder político y, a partir de la industrialización, sede también de la producción, actualmente la ciudad es como nunca antes el lugar en el que se crean y regulan la riqueza y la pobreza, se conciben e imponen estilos de vida, se condiciona el destino de los individuos y del ambiente. Así mismo, la ciudad, es cada vez más, el lugar en el que se manifiestan y se contraponen las desigualdades que caracterizan a la sociedad, esto es, las desigualdades de culturas, de ingresos, de preferencias, de poder, de solidaridad y de sentido cívico”. (Piccinato, 2007, p.3).

Por otro lado, definiciones de la ciudad encontraremos miles, sin embargo, en nuestro caso una idea sencilla pero con gran valor teórico da pie a nuestra investigación: la ciudad es el escenario donde la vida de todos nosotros transcurre. Como lo afirma Borja: “La ciudad es vivencia personal y acción colectiva a la vez. Sus plazas, calles y edificios emblemáticos son el lugar donde la historia se hace (...) la ciudad es el lugar de la historia, de la innovación cultural y política (...) La ciudad pues es una metáfora de la democracia, en su doble dimensión individual y social, lírica y épica”. (Borja, 2010, p. 1).

Para Leonard Reissman, sociólogo, la ciudad puede ser definida de manera más simple aún: “la ciudad es el mayor complejo social jamás creado por el hombre.” (Reissman, 1989, p.1). Para Claude Lévi-Strauss, ilustre antropólogo belga y creador de la antropología

estructuralista, la definición es aún más simple: “es la cosa humana por excelencia”. Un testimonio de la “procreación biológica, de la evolución orgánica y de la creación estética. Es a la vez objeto de naturaleza y sujeto de cultura; individuo y grupo; vivido y soñado” (Lévi-Strauss, 1955, p.125).

La ciudad es una realidad compleja, producto de todo el ingenio del hombre pero también consecuencia de muchos de sus errores. Como sistemas complejos que son, las ciudades de hoy en día sufren de diversos males y problemáticas que las aquejan a diario. Nuestra ciudad, Caracas, es una metrópoli que no ha escapado del rigor del intenso proceso de metropolización contemporáneo (Piccinato, 2007).

Una de las características más importantes del siglo XX es el conjunto de profundas transformaciones y cambios que se generaron en nuestra sociedad y en nuestras ciudades como consecuencia del indetenible proceso de urbanización de las últimas décadas, a pesar de que para algunos expertos, la ciudad es una creación que tiene al menos cinco mil años de antigüedad (Reissman, 1989).

Desde el momento en que el hombre desvió por primera vez su mirada de la existencia netamente centrada en la labor agrícola y pastoral, el mismo estuvo en condiciones de construir y habitar en ciudades. Sin embargo, ha sido en las últimas décadas que este hecho ha generado implicaciones verdaderamente importantes en nuestra sociedad tales como el aumento de las desigualdades, la pobreza y el resentimiento social.

En los países de América Latina, el crecimiento de las ciudades ha sido un fenómeno vertiginoso. Para la década de los 50 del siglo XX, ya gran parte de su población habitaba en el medio urbano. Tratándose de ciudades como Buenos Aires, Montevideo y otras importantes del continente, el crecimiento y el avance son claramente notables y favorables. Basta con apreciar la calidad de vida y las relativas condiciones de seguridad, ciudadanía e igualdad en las que viven las personas en estas ciudades, en las cuales todo está hecho en pro del beneficio del individuo y de la colectividad y en aras del progreso y la evolución. Por el contrario, en el caso de Venezuela, en los últimos 50 años dicho crecimiento ha sido uno de los más críticos e irreversibles de América Latina. Y es que a pesar de que en muchas ocasiones emplear el término “crecimiento” podría ser asumido como un sinónimo de evolución y mejora; en el caso venezolano la tendencia no apunta en esa dirección. El crecimiento que ha experimentado nuestro país y en específico, nuestra ciudad capital, en los últimos años, ha sido un crecimiento negativo en todos los aspectos (Piccinato, 2007).

Es indiscutible e innegable el hecho de que el proceso urbano desde su génesis ha sido por naturaleza imperfecto y complejo. Y los problemas y carencias han sido el fiel acompañante del habitante urbano desde el comienzo, creciendo proporcionalmente al incremento urbano. En el caso de Caracas, en los últimos años no sólo ha aumentado la población, también han aumentado las necesidades de sus habitantes y, sobretodo, ha crecido la brecha de las desigualdades socioeconómicas en la sociedad, produciéndose así un aumento preocupante de la pobreza con todas las consecuencias que esto implica. Borja hace referencia a este fenómeno dentro del contexto de su teoría urbana con el fenómeno de la *Crisis de la No Ciudad*, planteando entre muchos otros, el tema del ejercicio del *derecho a la ciudad* de parte de sus habitantes, en contraposición a los efectos negativos del proceso de metropolización.

Incluso, en ocasiones, la ciudad y el fenómeno urbano han llegado a ser satanizados. Tal es el caso, por ejemplo, de los sociólogos rurales quienes ven a la ciudad como un ambiente maligno y artificial, más que como un lugar de misterio y desafío para el hombre. Para estos críticos, la ciudad es una creación que va en contra de la naturaleza misma del hombre y que, por consiguiente, el mismo acabará logrando su auto-destrucción (Reissman, 1989).

Si nos detenemos a pensar un poco, a primera vista resulta comprensible y hasta cierto punto lógica esa concepción tan negativa. El hacinamiento, la desigualdad, la inmoralidad, la artificialidad, la apatía y muchos otros “síntomas” del fenómeno urbano son los que sirven de catalizadores para los juicios de estos detractores de la urbanización como proceso evolutivo de las sociedades.

Es sabido que la ciudad ha sido siempre un objeto de estudio complejo. Para encarar su estudio y lograr su comprensión, es necesario valerse simultáneamente de herramientas propias de diversas disciplinas como la sociología, el urbanismo, la arquitectura, la antropología, entre muchas otras. En la ciudad “la existencia humana depende de un intrincado tejido de factores y fuerzas: realidades físicas (por ejemplo: espacio, edificios, población) que están íntimamente ligadas a la realidad social (opinión pública, comunicación, instituciones, leyes)” (Reissman, 1989, p. 9).

La ciudad sirve como contexto para el estudio de la familia, la religión, la personalidad, la política y muchas otras cuestiones de vital importancia dentro de nuestra sociedad contemporánea. Es por ello que para Piccinato (2007) “observar la ciudad es también una

manera de reflexionar sobre las características de la sociedad contemporánea, pues la ciudad proyecta una imagen inmediata de ésta. Si se sabe observar, la ciudad nos dice mucho sobre la sociedad que la generó. Y observarla, obviamente, significa también reconstruir su proceso de formación, reconocer las huellas de la historia antigua y reciente, indagar las razones que rigen las manifestaciones en el espacio de la contemporaneidad. Es como si la ciudad fuera un indicador de la sociedad, que resalta sus particularidades, exhibe los resultados de las políticas aplicadas y enfatiza sus conflictos” (p.20).

A principios del siglo XX la ciudad de Caracas estaba a la altura de algunas de las ciudades más importantes de Europa y el mundo. Incluso nuestra ciudad, llegó a ser envidiada por muchos. Hoy en día la realidad es otra.

Como es lógico, y al igual que ocurre con todas las ciudades del globo, nuestra Caracas ha sido objeto de profundas transformaciones, algunas para bien y otras para mal. Podríamos decir que la urbanización como proceso significa un cambio social a gran escala, por lo que su aparición y respectiva evolución implica profundos e importantes cambios que alteran o repercuten en todos los sectores de la sociedad. De este modo, la urbanización no sólo significa “la transformación de la sociedad rural, agrícola o de tradición popular, sino también el constante cambio dentro de la misma ciudad industrial. La urbanización no se detiene en la ciudad sino que continúa dándole a ésta formas diferentes constantemente” (Reissman, 1989, p. 177).

Para finales del siglo XIX y principios del siglo XX nuestra ciudad gozaba de un status que la convertía en una de las principales ciudades íconos de la “pre-modernidad”. Durante el

período de dictadura de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888), la ciudad de Caracas pretendió transitar por la senda del desarrollo y el progreso, camino por el cual transitaban ciudades europeas importantes. Para Guzmán Blanco, París era un modelo de ciudad a seguir.

Como legado de esa época de ciudad europea heredamos El Capitolio, el Teatro Municipal y el Palacio de las Academias junto a las calles y aceras que los rodean. En los años que siguieron, nuestra ciudad fue objeto de grandes inversiones en lo referido a la construcción de infraestructura urbana. Carreteras, sistemas de drenajes, vías férreas y nuevas formas de desarrollo residencial son los principales logros de un Estado que se valió de las exportaciones agrícolas para obtener los recursos necesarios para el desarrollo de la urbe.

Ya para la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez, el re-impulso a la construcción de infraestructura urbana se siente y es así como surge el extinto Ministerio de Obras Públicas (M.O.P), cuya función principal era la de dar continuidad a las políticas públicas del Estado. Durante este período histórico se construyó una red vial nacional, nuevos puertos y semodernizaron los ya existentes. También se construyeron los primeros aeropuertos.

Para el año 1945, la economía de nuestro país atravesaba por una etapa de cambio y transformación. Los ingresos provenientes de la exportación petrolera sobrepasaron en creces a los obtenidos por medio de otras actividades económicas como la agricultura. En ese punto nuestra economía entonces pasa de ser una economía basada en las exportaciones agrícolas a ser una economía basada casi en su totalidad en la exportación petrolera. Se puede decir que nuestro país literalmente comienza a vivir del petróleo. Y es precisamente esa renta petrolera la que le ofrece al país ingresos elevados los que permiten la inversión en grandes obras de

infraestructura urbanay así nuestra ciudad comienza a mostrar una tendencia hacia el desarrollo y comienza a convertirse en una gran metrópoli.

Pero con la caída de las exportaciones agrícolas, desplazadas de manera brusca por el *boom* petrolero y el repentino abandono del campo, se comienzan a generar también en nuestro territorio nacional importantes y determinantes flujos migratorios. El éxodo campesino se convierte en una realidad. Las grandes masas campesinas comienzan a desplazarse del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida.

Para la época, la ciudad no contaba con la infraestructura necesaria para albergar a esa cantidad de individuos. La demanda de viviendas se hacía cada vez mayor y el Estado no pudo cubrirla. Es así como toda esa población proveniente del campo llega a la ciudad y, en vista de la carencia o falta de viviendas y terrenos, forma los primeros asentamientos marginales en la ciudad.

Hoy en día los efectos de estos procesos se encuentran bien identificados y esquematizados por expertos en la materia. Y no es secreto para nadie que actualmente nuestras ciudades padecen de grandes y graves problemas, en parte, gracias a ese fenómeno. La ciudad de Caracas es solo una de ellas.

Cabe aquí nuevamente citar a Borja quien se refiere a esta nueva sociedad urbana en la que vivimos como:

“una sociedad individualizada, segmentada, fracturada entre los que temen perder sus rentas de posición, mediocres privilegios y seguridades vulnerables y los que viven precariamente, en sus trabajos y en sus derechos, sin otro horizonte vital

que el de la incertidumbre, sin otra garantía que la de no poder alcanzar el nivel de sus expectativas”. (Borja, 2010, p.3).

Reissman dos décadas atrás ya exponía argumentos de naturaleza idéntica con respecto al proceso de urbanización contemporáneo y sus efectos negativos, agregando que la sociedad urbana se caracterizaba por las limitaciones que imponía al individuo para lograr la interacción personal con los demás miembros de la comunidad, imposibilitando así a los miembros de la ciudad conocerse personalmente. Esto degenera en que los habitantes de las grandes ciudades conocen menos su ciudad; conocen a menos personas y se relacionen de manera menos íntima con los demás integrantes de la sociedad, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en las pequeñas comunidades o pueblos.

Es así como el anonimato, la superficialidad y la transitoriedad en las relaciones personales y sociales en la ciudad son el pan de cada día. De este modo, “la vida fragmentada de la sociedad urbana es más probable que exponga a los residentes urbanos a sentimientos de anonimía, a un sentido de desorganización personal y a una pérdida de espontaneidad.” (Reissman, 1989, p. 159).

Aludiendo a estos problemas, José Ignacio Cabrujas, también se expresó como habitante de esta ciudad en su ensayo “La ciudad escondida” de la siguiente manera:

“Vivo en una ciudad nueva, siempre reciente, pero que sólo puede conocerse a través de una nueva arqueología (...) Caracas es un monumento enterrado una y otra vez, a la espera de esa nueva arqueología que me gustaría proponer (...) Vivir en Caracas me ha enseñado, entre otras maravillas, que todo intento de descubrir sus espacios es un fracaso. Vivo en una ciudad imposible, y si bien recuerdo sus rutas y direcciones, desplazarme en ella no es más que partir de un sitio y llegar a

otro sin que el trayecto me devuelva un significado, o por lo menos una modesta memoria” (Cabrujas, 1999, pp. 3-4).

Es dentro de este turbio panorama donde entra a actuar el documental, con su poder y su arte, pretendiendo convertirse en esa nueva “arqueología” que ansiaba Cabrujas para conocer y redescubrir a nuestra ciudad. Sólo se necesitan ganas de querer descubrirla y ganas de querer ser sorprendidos.

Es hora de despertar y salir a conocer a esa Caracas de la que todos podemos estar orgullosos; aquella que detrás de todo el caos, la inseguridad, la falta de espacios y la falta de gestión esconde grandes sorpresas para todos y cada uno de nosotros. Y sorpresas no sólo a nivel arquitectónico, paisajístico o histórico, sino sorpresas a nivel humano; sorpresas que esconden su gente y sus habitantes, aquellos que hacen de ella una metrópoli que deja siempre en todos nosotros un sabor de boca agridulce imposible de describir con palabras.

Nuestra Caracas necesita una “ventana”, una vitrina en donde puedan ser expuestas al público cada una de esas realidades, lugares y personas que hacen vida a diario en esta maravillosa urbe. Para llenar en parte esta carencia, nos valdremos del audiovisual, específicamente en su variante documental, en este caso, adaptándolo al medio televisivo empleándolo como instrumento para mostrar esas realidades que son de difícil acceso o conocimiento para el común de las personas. Esto es “Escenario Urbano.”

Con nuestro trabajo en “Escenario Urbano” pretendemos contribuir a minimizar ese efecto en los ciudadanos de nuestra capital. Contrarrestar el efecto de esas limitaciones que nos

alejan de nuestra ciudad y de sus habitantes y que nos impiden lograr identificarnos con nuestro entorno. Porque a fin de cuentas, como dice Borja, los verdaderos ciudadanos son “aquellos que conviven libres e iguales, en un territorio dotado de identidad y que se autogobierna” (Borja, 2010, p.1)

Consideramos que hoy en día hace falta lograr esa empatía entre el ciudadano y su ciudad, despertar esa identidad y esa curiosidad perdida ya hace muchos años atrás.

Sabemos que la ciudad de hoy en día se caracteriza por ser dinámica, pero debemos estar claros que ese dinamismo no siempre genera avance. En nuestro caso, ese dinamismo ha generado desigualdad y nos ha impuesto limitaciones. Marco Negrón, arquitecto, especialista en teorías urbanas y profesor de la F.A.U – U.C.V, decía que no siempre una ciudad grande es una gran ciudad. Para poder enfrentar y combatir esa desigualdad y dejar a un lado esas limitaciones que nos han impuesto las nuevas dinámicas urbanas, es necesario antes que nada comprender a la ciudad y terminar de entender su importancia y su valor; y para ello primero es necesario conocerla.

Para muchos teóricos, la ciudad es el reflejo de la sociedad que en ella habita y por ello es necesario acercarse a ella y conocerla; conocer así el escenario de la vida para así a su vez conocernos a nosotros mismos.

CAPÍTULO 3. El documental

3.1.- El documental como género audiovisual:

Hoy en día el documental es comúnmente considerado como un género dentro de la práctica de la producción audiovisual. Esto es una realidad que no se puede negar. Y han sido muchos los factores y elementos que han influido en su consagración y establecimiento como una de las categorías “reina” del lenguaje audiovisual como un medio de expresión.

Sabemos que el documental incluso surgió antes que la ficción dentro de los géneros cinematográficos (que hoy en día más que “cinematográficos” podrían autodenominarse “audiovisuales” debido al devenir tecnológico y su impacto). Los hermanos Lumière, desde el mismo instante en que pusieron a funcionar el cinematógrafo estaban practicando (en cierto modo) el género documental, sin saberlo. Las imágenes captadas por ellos a la salida de los empleados de la fábrica Lumière, por ejemplo, son consideradas por muchos material netamente documental, puesto que resultan ser pasajes de la realidad captada por la cámara en un período de tiempo y espacio determinados; un momento en la vida de unas personas comunes que desarrollan sus actividades comunes frente al lente de la cámara. Sin embargo, el término “documental” se comenzó a manejar décadas más adelante, luego de un largo proceso de maduración, evolución y adaptación.

El año 1922 será siempre un año recordado por todos aquellos que están relacionados con el género documental. Exactamente el 11 de junio de ese año ocurrió algo que cambió el paradigma de la época y que sin duda constituyó un acontecimiento mundial. Todo esto de la

mano de un hombre llamado Robert Flaherty. La proyección de un film llamado "*Nanouk of the North*" ("Nanuk, el esquimal", en español) permite que el documental sea por primera vez tomado en serio y sea tratado como "obra de arte" dentro del medio. "Ciertamente se trataba de un documento, pero que contenía una visión del mundo y de las cosas narrada por un poeta, animada por un soplo lírico tan intenso que ningún drama podía compararse con él, aunque exaltara un cierto clima paisajístico" (Mitry, 1974, p. 179)

De *Nanouk El Esquimal* son pocas las cosas que se pueden decir que ya no se hayan dicho. Y de Flaherty, que fue el que encendió una llama que nunca más se extinguiría. Sin embargo, como ya señalamos, para llegar a terreno seguro, el documental como género de la praxis audiovisual transitó por caminos difíciles los cuales poco a poco iban aportándole un granito de gloria a esa trayectoria.

De este período previo a Flaherty y su "Nanouk" podemos mencionar someramente a Herbert Ponting con "With Scout in the Antarctic" ("Expedición Scott al Polo Sur") en 1911, considerado más un reportaje audiovisual que un documental; "El Viaje del Snark por los mares del Sur" (1912) y "Las aventuras de la jungla" (1922) del capitán Martín Jhonson, películas que si bien gozan de una apasionante realidad captada, resultan ser más registros científicos y que nada aportaron desde el punto de vista estético al género.

Con Flaherty es con quien el documental se consagra, tal y como apunta John Grierson, sociólogo escocés atraído por el cine, el cual cabe destacar, se convirtió en uno de los primeros grandes teóricos del documentalismo y en precursor de una nueva escuela de documentalistas, la cual fundamentaba su doctrina en la siguiente frase:

“La interpretación creadora de la realidad presente”

Para Grierson, en la obra de Flaherty “se trata siempre de una historia de días y de noches, de la rueda de las estaciones, de las luchas fundamentales de las gentes para su subsistencia y para la realización de la vida comunitaria” (En: Mitry, 1974, p. 185)

Como se dijo en un principio, el documental en sus inicios, por haber surgido como una práctica esencialmente informativa, careció de una consideración seria. En cierto modo, incluso llegó a contar con el menosprecio de muchos. Esto fue así hasta este día; el día de la proyección hecha por Flaherty de su obra, fecha en la cual el género demostró poseer una capacidad enaltecedora y reveladora en los métodos de mostrar las distintas realidades y establecer relaciones entre ellas.

Sin embargo debemos acotar aquí que la aceptación de Flaherty como documentalista, no fue absoluta. En un principio se le reprochó estar al margen de las problemáticas sociales y de omitir e ignorar el contexto social que envuelve o rodea a los individuos que mostraba en sus obras. Para Paul Rothe:

“el método de Flaherty es una manera de eludir las cuestiones que más importan en nuestro mundo moderno, por lo que está desprovisto de toda tentativa de análisis social serio (...) su comprensión del pasado es una reacción sentimental, una evasión hacia un mundo que tiene escasas significaciones contemporáneas y la prioridad del sentimiento sobre las más exigentes urgencias del materialismo” (En: Mitry, 1974, p.185)

Aquí entramos de nuevo en un punto al cual ya hemos hecho referencia y que tiene que ver con lo que define al género documental. El documental no necesariamente debe servir

como un instrumento de análisis o crítica social. Flaherty hizo lo que cualquiera que practica el documental en su forma más básica y elemental puede hacer: mostrar un fragmento de una realidad. En este caso, hombres aislados de toda sociedad que viven en condiciones naturales poco comunes. El mismo Flaherty lo explica de la siguiente forma: “No me interesa la decadencia de estos pueblos a consecuencia de la dominación del hombre blanco. Por el contrario, quiero mostrar la primitiva majestuosidad y originalidad de estos pueblos, tanto como me sea posible, antes de que los blancos anularan no solamente su personalidad, sino a los propios pueblos, ya en vías de desaparición. (...) Es el hombre en el mundo, de cara a la naturaleza en el sentido existencial y primario de la palabra (...) nos dice cómo son las cosas y no el por qué no son más que lo que son” (En: Mitry, 1974, p. 186)

Llegados a este punto, volvemos con la concepción y definición ya planteada y asumida por nosotros sobre el documental como un medio para “mostrar” realidades con las teorías manejadas por Dziga Vertov y su Cine Ojo o *Cinema Verité*.

Basado un poco en la visión creadora propuesta por Grierson, pero más que todo influenciada por la fuerza reveladora del Cine Ojo de Vertov, el documental se fortalece como una especie de “arte testimonio” basado en los hechos reales y en los gestos y la cotidianidad de unos individuos pertenecientes a una clase social proletaria, poseedor de un alto grado de objetividad que sin embargo, no representa un obstáculo para aquellos matices subjetivos que el autor inevitablemente le imprime a la obra y al relato y que al final son los que muestran o dejan al descubierto las cualidades artísticas propias de cada uno de ellos (Nichols, 1997).

Es bajo esta concepción del documental que basaremos nuestra labor de realización.

3.2.- El documental en el medio televisivo:

A pesar de que en sus inicios el documental ya adaptado al medio televisivo tuvo que también superar situaciones de conflicto similares a las mencionadas en párrafos anteriores y muchas más a lo largo de la historia, éste siempre ha poseído un poder enorme de comunicación e información dentro de la sociedad. En gran medida este poder tiene su explicación en dos factores fundamentales; que bien pueden ser analizados o estudiados de manera individual. El primero de ellos es la capacidad moldeable y adaptable del documental como tal, siendo este un género aplicable a cualquier medio de comunicación, no sólo el televisivo; y el segundo de estos factores son el conjunto de posibilidades y opciones que ofrece la televisión como medio de comunicación masivo y su poder de alcance y penetración en la sociedad. Cada uno de estos elementos por separado posee un potencial enorme de comunicación y transmisión de contenidos. Ahora, si los juntamos de manera armoniosa y en una combinación perfecta, y tomamos en cuenta el factor tecnológico presente hoy en día en el desarrollo de este medio el resultado es lógicamente positivo.

La televisión es un medio de comunicación masivo con un poder y una influencia muy poderosa. El efecto de su poder lo explica García (1965) destacando que: “la televisión, por ser el medio de comunicación más perfecto al asociar sonido e imagen dinámica capaz de ser transmitidas a distancia, origina una intermediación no real sino aparente y causa la sensación de ser un medio de comunicación directa” (p.11).

Es así como entonces la fórmula: *documental + medio televisivo*, es hoy en día para muchos una fórmula mágica que bien puede garantizar el éxito. Y hay que aclarar que cuando se dice éxito, no se hace referencia al éxito monetario o económico, sino al éxito que busca

obtener todo buen documentalista (o comunicador en general) con su obra, el cual se logra o se materializa cuando su trabajo llega finalmente a las masas y logra penetrar e influir de cierta manera en ellas. Este éxito se logró por primera vez en la década de los 50 del siglo XX, cuando el documental llega a la televisión de la mano de los ejecutivos de la CBS en Londres.

El documental cinematográfico sufrió así importantes transformaciones; por ser tan realista, se negaba a la dramatización de los hechos que se querían mostrar. No obstante, al llegar a un medio tan dinámico como el televisivo, debió incorporar el lenguaje y algunas de las técnicas propias de éste en su producción, con la condición única de ser verosímil o por lo menos, lo más exacto o cercano a la realidad posible.

Así el documental, considerado un producto netamente cinematográfico pero, relacionado al género periodístico del reportaje, pasa a ser un género televisivo que tuvo que adoptar otras técnicas de rodaje y planificación distintas a las empleadas durante su época de surgimiento. Esa transición del medio cinematográfico al medio televisivo se puede entender si analizamos el trabajo de la denominada *escuela británica*, que aunque era liderada por un escocés, John Grierson, en los años 40 definió esta nueva era en lo que al documentalismo se refiere bajo la siguiente premisa: “*describir mejor que mostrar*” (Roglán y Equiza, 1996, p. 128)

Bonnie Sherr Klein, documentalista de origen norteamericano, expresa en relación con el poder del documental como medio lo siguiente: “el documental posee un profundo valor social y educativo bajo un envoltorio muy atractivo” (En: Goldsmith, 2003, p. 66). Esta concepción personal de Klein sobre lo que representa y ha representado el documental desde su nacimiento a lo largo de la historia, no es más que un gran estímulo y un impulso para los

jóvenes documentalistas y comunicadores en general de hoy en día, quienes tienen la oportunidad de adoptar y asumir al género documental como una práctica y un medio efectivo para comunicar, informar, difundir y transmitir contenidos, ideas y conceptos, así como también para generar debates, opiniones, e influir sobre las masas y facilitar la toma de decisiones. Si a este poder que encierra el documental como herramienta le sumamos el poder del medio televisivo, podríamos estar en presencia de una nueva tendencia en lo que a producción y difusión de contenidos audiovisuales se refiere, en la que el documental sería el protagonista y llevaría la batuta.

Al respecto de este tópico, el documentalista de origen hindú Anand Patwardhan opina: “Creo que las películas (los documentales) sólo pueden tener verdadero impacto si llegan al gran público, es decir, a la audiencia televisiva”(en Goldsmith, 2003, p.108). Y es que para nadie es un secreto que el documental desde que fue adaptado al medio televisivo ha gozado de gran aceptación por parte del público y ha obtenido buenos resultados. Con su aparición constante en las emisiones de algunas de las cadenas televisivas estadounidenses más importantes durante los años 50, el documental ya se había ganado un lugar dentro de este nuevo medio. Incluso, con la presencia de este nuevo instrumento de comunicación en la televisión, tuvo lugar el surgimiento de nuevos subgéneros “desde el del musical, al de naturaleza y desde los estudios sociales al corporativo”(Roglán y Equiza, 1996, p. 128)

El documental es un género actualmente considerado audiovisual puesto que no se limita sólo al cine, sino también a la televisión y demás medios audiovisuales alternativos, que persigue retratar o registrar en audio y video una porción o fragmento de la realidad vista desde los ojos del realizador para posteriormente ser interpretada, sometida a análisis y a

reflexión y finalmente ser difundida con el fin de generar en el espectador un cambio o, al menos, facilitar el proceso mediante el cual el mismo formará una creencia, un determinado conocimiento, criterio o una idea sobre un determinado aspecto, tema, asunto o situación que le incumbe o que de una u otra forma le afecta o interesa.

Es de importancia destacar que nuestro trabajo se verá influenciado enormemente por una corriente cinematográfica que surgió a principios del siglo XX y cuyo creador y principal representante es el realizador de origen ruso Dziga Vertov. Dicho realizador propuso una modalidad de cine documental que bautizó como *Cine-Ojo* que consiste en crear una obra cinematográfica (en nuestro caso, audiovisual) sin el empleo de actores profesionales, escenarios, decorados ni vestuario y en donde los personajes son las personas comunes; el escenario es el lugar en el cual las personas se desenvuelven a diario, bien sean sus trabajos, viviendas, etc.; y donde todos y cada uno de ellos se limitan a hacer lo que hacen en la cotidianidad de su día a día. Para Vertov (1922), el Cine-Ojo constituía “el asalto de las cámaras a la realidad...” (p. 44).

Tenemos que dejar en claro desde ya que este trabajo basará gran parte de su metodología de trabajo y modo de proceder basándose en muchas de las ideas propuestas por este ilustre representante del género documental.

Entrando un poco en lo que se refiere a la teoría propuesta por Vertov, tenemos que el mismo en su obra *El Cine-Ojo* propone un género o una tipología de obra cinematográfica que se aleja de la tradicional obra de ficción y que basa su origen y razón de ser en un principio fundamental: el *Yo veo*. Para Vertov (1922) “la obra cinematográfica es el estudio acabado de

la vista perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara...” (p. 47). Asimismo agrega: “El campo visual es la vida; el material de construcción para el montaje es la vida; los decorados son la vida; los artistas son la vida” (p. 47).

Vertov poseía y basaba su praxis fílmica bajo ideales revolucionarios desde el punto de vista político, puesto que se oponía a la hegemonía de Hollywood y sus producciones de ficción y proponía la práctica de un cine como herramienta para ganar la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado como podemos observar en esta cita textual de su manifiesto del Cine-Ojo: “Desvelando el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencerse concretamente de que es él, el obrero, quién fabrica todas estas cosas y que en consecuencia a él le pertenecen...” (Vertov, 1922, p. 44).

Apartando y dejando de lado las concepciones políticas y propagandísticas de Vertov pero sí tomando en cuenta de su praxis fílmica ciertos parámetros y métodos, nuestra intención es adaptar a nuestro trabajo algunas de las ideas de este ilustre realizador. Es así como pretendemos registrar ciertas situaciones y lugares específicos y adentrar esa “mirada”; ese “Ojo” que proponía Vertov, en ciertas realidades que es meritorio mostrar y dar a conocer a los habitantes de Caracas.

Nos estimula, incentiva e impulsa de manera particular en nuestro trabajo la concepción y los principios que Vertov plantea en relación al documentalismo y con relación a la cámara cinematográfica (en este caso de video) como invento y objeto para registrar la

realidad que nos rodea, claro está, como ya se dijo, desligándonos un poco de los principios empíricos del cineasta y sus intenciones (al servicio de intereses propagandísticos de la época).

Para tener una idea de lo mencionado anteriormente nos tomamos la libertad de citar nuevamente a Vertov (1922):

“Nuestro ojo ve muy mal y muy poco; por ello, los hombres han imaginado el microscopio para ver los fenómenos invisibles, han inventado el telescopio para ver y explorar los mundos lejanos y desconocidos, han puesto a punto la cámara para penetrar más profundamente en el mundo visible, para explorar y registrar los hechos visuales, para no olvidar lo que ocurre (...). Pero la cámara no ha tenido suerte. Fue inventada en un momento en el que no existía país alguno en que no reinara el capital. La burguesía tuvo la diabólica idea de utilizar este nuevo juguete para divertir a las masas populares o, más exactamente, para desviar la atención de los trabajadores de su objetivo fundamental: la lucha contra sus dueños” (p. 76).

Esa concepción de Vertov con relación a la cámara cinematográfica como invento y las posibilidades que ofrece si ésta es empleada como una extensión de nuestros sentidos, específicamente nuestra vista y nuestra audición, resulta interesante y atractiva tomando en cuenta la cantidad de información que se oculta y permanece indemne en nuestro entorno y que se encuentra allí esperando ser descubierta y mostrada al mundo. Es indudable e indiscutible el hecho de que con la rutina diaria y la dinámica que la sociedad en general nos impone, la realidad de un individuo (en este caso, el ciudadano contemporáneo) y sus posibilidades para conocer y descubrir otras realidades es bastante limitada.

Siguiendo con Vertov, rescatamos lo que éste consideraba el tipo de observación que se debe aplicar o poner en práctica cuando un realizador documenta la realidad. Para él, existían tres tipos de procesos de observación:

1. Observación de un lugar.
2. Observación de personas u objetos en movimiento.
3. Observación de un tema, independientemente de una persona y un lugar determinados.

A efectos de nuestra investigación y los objetivos que perseguimos con ella, no podemos sino calificar los planteamientos de este autor como “ideales”.

A pesar de que suenan básicos o elementales y en cierto modo hasta cualquiera de nosotros podría decir que es una clasificación que resulta obvia para todo aquel que desee documentar algún fenómeno del mundo real, estos planteamientos son fundamentales para lograr buenos resultados.

Ahora volviendo al tema del documental televisivo, tenemos que en aquella época para muchos de los empresarios de la televisión, bastaba con argumentar que se trataba de una “muestra de la realidad” para catalogar como documental cualquier pieza audiovisual. Sin embargo, la ignorancia que mostraban muchos de ellos con respecto al tema era profunda. Y la misma se hizo notar.

Para Goldsmith (2003): “...el documental debe contar una historia, pero debe hacerlo con un nivel de penetración que trascienda la narración. No basta con volver a relatar un episodio de la vida de una persona o un acontecimiento concreto de orden social, sino que hay que explicar de forma minuciosa y honesta el trasfondo y las circunstancias que dieron origen a los hechos. Al fin y al cabo, el documental no solo tiene por objeto informar o despertar el interés sino que también debe entretener...” (p.6).

Ahora bien, en el documental podemos decir que se lleva a cabo una “transposición” de la realidad y aquí nos debemos detener para analizar dos términos que son de vital importancia en un punto tan relevante como este. El primero de ellos es *la realidad real* y el segundo *la realidad cinematográfica*, que en nuestro caso la llamaremos *realidad audiovisual*. Y se deja claro que esta teoría no guarda ninguna relación con ninguna película de ficción científica en la cual el color de una pastilla determina la realidad que se elige vivir. Esta teoría es mucho más antigua.

La *realidad reales* aquella que está afuera, es inconmensurable y difícilmente puede ser registrada por cámara alguna. La *realidad cinematográfica* en nuestro caso, la *realidad audiovisual* es aquella que sí puede ser captada y recopilada por medio de una cámara. (Feldman, 1974)

A pesar de que el termino realidad es muy ambiguo, impreciso y relativo; y en la mayoría de los casos, resulta muy difícil de definir, si es claro y notorio el hecho de que la *realidad audiovisual* no debe jamás considerarse como la realidad “absoluta” ni mucho menos un reflejo de esa realidad, puesto que la misma sólo es una selección de aspectos de esa *realidad real* hecha por el camarógrafo o el director de determinada pieza. Está claro que ya el camarógrafo al decidir un encuadre, al componer un plano de cierta manera o el director al agregar o suprimir algún sonido en post producción está alterando dicha realidad.

“Todas estas transformaciones y modificaciones son las que determinan una transposición de la realidad real a la realidad cinematográfica. La película terminada será el fruto de esa transposición, una suerte de microcosmos, en la que el realizador ha sintetizado su visión o la visión del grupo al que pertenece” (Feldman, 1974, p. 17).

En sí, entonces queda claro que esa realidad mostrada en el documental vendría siendo una realidad fragmentada la cual posee una intención y un objetivo determinado.

Por su parte, Nichols (1997) maneja algunos argumentos interesantes con respecto a este punto. Para él: “en el documental vemos el mundo cotidiano de la acción social y el realismo fotográfico. Esto es sin duda una visión del mundo no un mundo como tal; pero no es cualquier visión del mundo, como podría serlo la ficción”(p.207). Aquí nos detenemos, porque con esto, Nichols (1997) nos quiere dejar claro algo muy importante con respecto al tema de la realidad, que coincide con los planteamientos que ya expusimos en párrafos anteriores: Estamos claros que la realidad que se proyecta en un documental no es la realidad real, sino una “representación” de ésta. “El documental como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva...” (p.40).

Nichols plantea que en el documental sólo se ofrecen representaciones fotográficas y auditivas del mundo que “representan los puntos de vista de individuos, grupos o entes, que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un Estado, pasando por la cadena CBS. El documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación acerca del mundo explícita o implícitamente” (...) “La representación tiene que ver más con la retórica, la persuasión y la argumentación” (p.154).

Por otro lado, debemos destacar también que otro de los objetivos de esta investigación aparte de los ya mencionados es contribuir a desenmascarar esa falsa creencia que se tiene en

el colectivo de lo que podría considerarse documental y qué queda por fuera cuando a este género hacemos referencia.

La mayor de estas falsas creencias colectivas es quizás aquella afirmación que tiene que ver con creer que todo aquello que muestra la realidad por sentado es considerado *Documental*. Nada más falso, egoísta e ignorante. El documental es mucho más que mostrar la realidad. Ya hace pocos años en una entrevista la documentalista canadiense radicada en Londres, Molly Dinnen, ofrecía su opinión al respecto argumentando: “no puedes esperar que por el mero hecho de entrar a un lugar con una cámara vayas a capturar la verdad de todo el mundo y de todas las cosas...” (En: Goldsmith, 2003, p. 22).

Bill Nichols (1997), en su obra: “La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental”, dice:

“Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico (...) Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución”. (p. 48).

Podemos observar variedad de criterios y opiniones en torno a lo que constituye el documental como género, sin embargo, debemos estar claros que estas concepciones no son del todo absolutas y que la práctica del documentalismo es un arte flexible, moldeable y en constante evolución. Por esta razón no es recomendable (y puede llegar a ser contraproducente) al momento de practicar el documentalismo asumir y aplicar teorías a modo

de regla o seguir al pie de la letra lo que sus postulados agregan. Claro está, así como decimos que su práctica no puede ni debe ceñirse rígidamente al ideal de un teórico específico o una corriente específica, si debemos aclarar que siempre se debe conservar al momento de la realización la esencia del documentalismo como género y como práctica.

Ahora bien, vale la pena preguntarnos: ¿a qué nos referimos con esto de que la práctica del documental es un arte “flexible”? Pues, en primer lugar, hacemos referencia al hecho de que no necesariamente en un documental debe cumplirse estrictamente con la fórmula:

Problema → Antecedentes → Argumentos → Solución

¿Por qué hacemos tal afirmación? Bueno, porque sencillamente el documental no tiene porqué ser considerado necesariamente un género que propone soluciones a determinados problemas como muchas de las personas creen. Y en segundo lugar, porque como es lógico pensar, existen muchas y variadas maneras de documentar la realidad: observándola al margen de lo que sucede o pueda suceder; interviniendo directamente en esa realidad y alterando el curso de los acontecimientos; teorizando su existencia y razón de ser; etc.

Ahora bien, así como afirmamos lo anterior debemos también destacar que el hecho de que algunos documentales no tengan por objetivo explícito buscar la solución de un conflicto no implica que el documental carezca de intencionalidad y de poder informativo o persuasivo. No todos los documentales son hechos con la finalidad de solucionar de manera directa una problemática. Y es aquí donde podemos hacer referencia a la clasificación propuesta por

Nichols (1997), en la cual describe cuatro modalidades del documental siendo éstas las siguientes:

1. Documental Expositivo
2. Documental de Observación
3. Documental Interactivo, y
4. Documental Reflexivo

Según esta clasificación, podemos de manera sucinta definir al documental así:

1. **Documental de Observación;** cuando el realizador se mantiene al margen de las situaciones y personajes que registra y cuando la “no interferencia durante la filmación es más importante que un registro sonoro de máxima fidelidad” (p. 54). La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el “control”, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta.

Con respecto a este tipo de documental en el que la no intervención de parte del realizador es un elemento de vital importancia, Bárbara Kopple, documentalista de origen Norteamericano y ganadora de dos premios de la Academia en el renglón documental agrega lo siguiente con respecto al trabajo con personas dentro de la práctica documental: “Nada me

motiva tanto como explorar la verdadera esencia de una historia, sumergirme en el alma de la gente y observar quiénes son y cómo cambian con el paso del tiempo. Cuando una persona me da permiso para adentrarme en su vida lo que trato de hacer como cineasta es conseguir que se olvide de que estoy allí y esforzarme al máximo por dejarle seguir viviendo su vida normalmente” (En: Goldsmith, 2003, p. 76).

2. Documental Interactivo; cuando el realizador interviene en lo que sucede frente a la cámara y cuando sus acciones pueden alterar las variables presentes y condicionar los resultados obtenidos. Este tipo de documentales se caracterizan, por ejemplo, por el hecho de que en ellos se puede ver y oír al realizador o entrevistador intervenir esa realidad que busca mostrar. El documental de interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador.

Así, en este tipo de documentales se oye la voz del realizador que se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador. Una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de “diálogo”. Esta forma de intercambio también se puede denominar “pseudodiálogo”, ya que el formato de entrevista prohíbe la reciprocidad o equidad absolutas entre los participantes. La habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla, en cierto modo como un ventrilocuo.

Para Paul Watson, documentalista de origen inglés, la aplicación de la modalidad interactiva al documentar la realidad le ha dado buenos resultados, con respecto a ello agrega lo siguiente: “Durante el rodaje de *White Lives*, un documental de tres horas de duración, conseguí entrevistar a jóvenes pandilleros que nunca le habrían hablado a un equipo de rodaje apático. Si me hablaron a mí fue porque me vieron interesado de verdad en entender cómo una persona es capaz de acercarse a un coche con una pistola oculta entre un ramo de flores y disparar sin más a alguien en la cabeza. Esa historia en concreto me la contó un joven pistolero de una banda en una toma ininterrumpida de dieciséis minutos de duración. Tan solo él, yo y una pequeña videocámara en una habitación (En: Goldsmith, 2003, p. 133).

3. Documental Expositivo; cuando la lógica del argumento tiene mayor peso o importancia que la continuidad espacial y temporal entre un plano y otro. El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con íter-títulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico. El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen.

4. Documental Reflexivo; cuando se ponen en duda supuestos comunes a las tres modalidades anteriores. La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El

conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental.

Según esta clasificación expuesta, a manera de resumen, Nichols (1997) agrega lo siguiente: “la modalidad Expositiva empezó con John Grierson; la Reflexiva con Dziga Vertov; la de Observación con Robert Flaherty y la Interactiva con Jean Rouch y el *National Film Board* de Canadá” (p. 54).

Por otro lado, aquí es conveniente dejar claro que la modalidad de documental a realizar depende en gran medida de la naturaleza del tema a tratar y de las intenciones del realizador. El realizador tiene la completa libertad de elegir el camino a seguir y las formas y métodos empleados para relatar su historia.

Ahora, refiriéndonos a nuestro trabajo en específico, dentro de la producción de **Escenario Urbano**, debemos aclarar que los enfoques empleados son primordialmente son el descriptivo y el expositivo en mayor medida. Esto no significa que otros episodios de la serie documental no puedan tener también características reflexivas e interactivas. Los métodos empleados para recolectar la información deseada y la manera de mostrarlos al público, como ya dijimos dependerán en gran medida de la naturaleza del tema a tratar. Lo que buscamos es sencillamente no condenar de buenas a primeras nuestro proceso de realización clasificándolo

o categorizándolo como meramente “expositivo”; netamente “de observación”; o puramente “reflexivo” o “interactivo”.

3.3.- Características del Documental:

Fernández (1994) le atribuye al documental las siguientes características:

- El uso de la narración, bien sea a través de locución en *off* o por medio de entrevistas, encuestas, etc. Es fundamental el uso de voces vivas de los protagonistas del hecho.
- La utilización de efectos sonoros y musicales.
- Reproducción de visuales: fotos, mapas, dramatizaciones, diapositivas, diagramas, maquetas, animaciones, entre otras.
- Debe ser persuasivo, alcanzando ciertos objetivos: despertar el interés del público hacia aquellos problemas sociales que degradan la condición humana; y la meta debe ser simple para inspirar o levantar el entusiasmo de la audiencia.
- Es creativo y profundo, sin límites.
- Es real.
- Es controversial.
- Puede ser de diverso contenido temático: científico, cultural, histórico, educativo, didáctico, institucional, divulgativo, entre otros.

3.4.- El montaje en el documental:

El montaje es quizás una de las etapas más importantes y determinantes de la postproducción audiovisual. Éste puede ser definido de diversas maneras. Para Eisenstein, el montaje se basa en el uso del plano como elemento estableciendo una analogía entre el plano y la célula: “de igual modo que la división de las células produce una serie de organismos diferentes, la división de los planos, origina una serie de nuevos conceptos”, (En: Mitry, 1974, p.130) mientras que para Pudovkin el montaje es “una asociación de planos, una sucesión de fragmentos dispuestos en serie a fin de exponer una tesis” (Ibidem, p.130).

Las teorías más revolucionarias en torno al montaje surgieron también de la mano de Dziga Vertov y los soviéticos, más específicamente con Michael Kaufmann, hermano de Vertov y sus amigos Kopaline y Belakov.

Es así como aquí en este punto hablando del montaje debemos nuevamente hacer obligada referencia al *Cine Ojo* y a Vertov, que de acuerdo con Mitry (1974) puede ser reconocido como uno de los más destacados exponentes del documentalismo y del montaje, ya que es popularmente conocido como el creador de los “montajes de actualidades”, práctica que luego mutó y dio origen al documental como hemos mencionado anteriormente.

Estos “montajes de actualidades” puestos de moda por Vertov fueron, como era de esperarse, bastante elementales y básicos y no consistían en más que luego de haber encuadrado la cámara y haber recogido los fragmentos de la realidad deseados, unirlos y dejar que la significación surgiera del sentido que tomaban los hechos mostrados al ser relacionados

unos con otros. Los hechos por haber sido captados en directo eran ya orientados a comunicar una idea en función de la continuidad que mostraban entre sí unos con otros, de manera que el espectador con el simple hecho de seguir la continuidad de los mismos podía ya entender lo que sucedía.

En este tipo de montajes (conocidos hoy en día como lineales), la continuidad temática se sugería mediante el uso de los planos como puntos de referencia y como elementos para establecer las relaciones lógicas a partir de la organización mental de esa sucesión de imágenes, aplicando un principio similar al aplicado visualmente en la percepción de movimiento a partir de una sucesión de imágenes fijas. De este modo, cada plano poseía una idea o sentido que se veía complementado por el siguiente y así de manera sucesiva hasta conformar un relato más o menos coherente en el cual se observaba un desarrollo (Mitry, 1974).

Para Vertov, “el montaje era una organización del azar, una manera de construir con lo imprevisible, pero ante todo un método de construcción” (En; Mitry, 1974, p.126). Pero no sólo Vertov es digno de mencionar al momento de referirnos a teorías del montaje. Eisenstein y Pudovkin fueron los primeros científicos del cine y a ellos se le debe una categorización del montaje.

Al igual que ocurre con el documental, existen diversos tipos de montajes y a objeto de nuestro trabajo es conveniente conocer dicha clasificación con el fin de aplicar el tipo de montaje que más nos convenga para dar cometido a nuestro objetivo. Mitry (1974) los describe como sigue:

1. Montaje Narrativo: es el montaje que no tiene otro fin sino asegurar la continuidad de la acción. Es el montaje usado por la mayoría que desea contar una historia. Cada uno de los planos presentes en el audiovisual está allí para contribuir al progreso de la acción. Sólo se convierten en símbolos para favorecer su comprensión.

2. Montaje lírico: en este la intención es analítica más que descriptiva. Pudovkin se refiere a este tipo de montaje de la siguiente manera: “el mero hecho de filmar puede no ser solamente una simple fijación del acontecimiento que evoluciona ante el lente de la cámara, puede ser también una forma particular de representación de este acontecimiento (...) mostrar cualquier cosa como todo el mundo la ve es no hacer nada del otro mundo. No buscamos una materia a la que acogerse de un vistazo general y superficial, sino alguna cosa que abra los ojos al espectador inquieto y atento para que pueda ver las cosas con mayor profundidad”.(En: Mitry, 1974, p.128)

3. Montaje de ideas o montaje “constructivo”: es el comúnmente usado por Vertov y consiste en ordenar la realidad captada por la cámara en directo basándose más en una “relación de imágenes” que en una “continuidad de imágenes” (Mitry,1974, pp.126-127).

El montaje es de vital importancia en la construcción de piezas audiovisuales. Al respecto, Orson Welles, destacaba: “No puedo creer que el montaje no sea lo fundamental para el director, único momento en que supervisa de modo integral la forma de su película. El único lugar donde ejerzo un control absoluto es en la sala de montaje.” (Mitry,1974, pp.126-127).

3.5.- El guión y el género documental:

Uno de los elementos al que hay que prestarle importante atención al momento de entrar en la etapa de la post-producción de un documental es el guión. El guión es la representación en papel de la estructura tentativa que tendrá el documental y es el instrumento por medio del cual se le dará forma al audiovisual en la etapa del montaje. Tal como lo afirma Zettl (2000): “(el guión) sirve de guía en la fase de la post-producción (...) Con frecuencia, este indica qué fragmento de video o sonido se debe emplear, o los segmentos que deben narrarse con la voz del locutor sobrepuesta (voz en OFF)” (p. 435).

Según lo antes dicho, nuestra propuesta documental a realizar, de acuerdo con su duración, entra dentro de la categoría de cortometraje, definiendo a éste como aquella “película que tiene una duración no mayor a treinta minutos (...) algunos la limitan en ambos extremos: no menos de ocho minutos y no más de veinticinco o veinte minutos” (Feldman, 1974, p.25). Si bien esta categorización no es rígida, es la usada con mayor frecuencia dentro del medio de la producción audiovisual.

En el caso de la realización del guión para el documental, existen variadas maneras para llevarla a cabo. Entre las diversas formas expresivas o recursos que se pueden emplear en la elaboración de un guión para un documental podemos mencionar las siguientes, basándonos en la clasificación propuesta por Feldman (1974):

- **Empleando la cámara y sonido directos:** donde el guión es estructurado en base a las diferentes tomas, secuencias o planos grabados.

- **Armado con material de archivo:** bien sea material fílmico o en video de las distintas situaciones y acontecimientos que son de vital interés e importancia para el correcto desarrollo de la propuesta.

- **Empleo de Fotografías fijas con descripción móvil:** es una forma expresiva utilizada a menudo para reconstruir hechos del pasado inmediato registrados fotográficamente (...) En estos casos se tratará de reunir en primer lugar el material disponible (cuando se trata de un tema histórico) o de programar las fotografías actuales de acuerdo con una estructura narrativa, pasándose luego al guión propiamente dicho, indicando los encuadres y los movimientos de la cámara. (p.28)

Aparte de las formas expresivas o métodos para estructurar un guión documental, existe también una clasificación con base en la forma como es presentado el contenido dentro del guión. Entre éstas podemos mencionar:

- **Versión esquemática de base o sinopsis:** señala la evolución narrativa sintetizada en secuencias claves, describiendo sumariamente los aspectos esenciales de la imagen y el sonido. Traza ya un esbozo de la estructura dramática o narrativa.

- **Versión por secuencias:** en esta se tratan en forma más pormenorizada las acciones o procesos que desenvuelve el tema. Solo a fin de dar una idea, diremos que su redacción puede llevar entre diez y quince páginas, y que se dividirá en secuencias.

- **Versión libro cinematográfico:** esta es ya la descripción detallada y total del tema. Su redacción requiere dos columnas verticales en el texto. La columna de la izquierda englobará todos los aspectos referidos a la imagen; la columna de la derecha todos los que hacen al

sonido (diálogos, etc.). Este escrito será puramente descriptivo, sin indicaciones técnicas precisas, salvo las imprescindibles.

- **Versión guión o encuadre:** consiste en un texto también desarrollado en dos columnas, como el anterior, pero ahora dividido en tomas, con indicaciones precisas y definidas de todos los aspectos técnicos, a partir de los que se refieren al encuadre o plano en que la cámara toma la realidad, su ángulo, sus movimientos. También explicará minuciosamente todos los efectos visuales y sonoros. (Feldman, 1974, p.29).

En nuestro caso, para el montaje de Escenario Urbano emplearemos un guión que mezcla características propias del tipo de guión libro cinematográfico y la versión guión o encuadre propuestas por Feldman.

3.6.- El documentalismo y la tecnología digital:

El avance de la tecnología ha impactado en todas las áreas del conocimiento y de la creación de una manera jamás imaginada. En el ámbito del cine y el audiovisual en general, sólo mencionar el simple hecho de que el celuloide o rollo está cercano a su extinción, da cuenta del impacto que ha generado la revolución tecnológica de finales del siglo XX en la práctica de este oficio.

Hoy en día, el documentalismo ha adquirido un nuevo matiz y posibilidades ilimitadas debido a la existencia de tecnología digital de fácil acceso y manejo. La cámara de video digital es sin duda la protagonista de esta evolución que ha tenido esta práctica en los últimos años e incluso, ha sido el foco de surgimiento de nuevas teorías, formas y métodos para documentar la realidad.

Una de estas teorías o nuevas tendencias en la realización audiovisual que ha surgido de la mano de la tecnología digital es la *Guerrilla Filmmaking*, que traducida al español, sería algo así como la “Realización Guerrilla”, la cual se basa en el uso de equipos ligeros y de fácil manejo, cámaras digitales y compactas, uso de cámara en mano prescindiendo del trípode y el empleo de recursos limitados en cuanto a microfónica e iluminación. En cuanto a la manera como se captan las imágenes, básicamente la técnica del *Guerrilla Filmmaking* se resume en dos pasos: encuadrar y grabar. Todo esto sin una planificación minuciosa y sin la aplicación de maniobras elaboradas previamente.

Muchos grandes documentales han sido grabados empleando esta técnica, que no por ser relativamente “improvisada” carece de gran valor documental y estético. Como ejemplo de este tipo de documentales podemos citar a *9/11*, documental que registra el impacto y los momentos previos al colapso de las Torres Gemelas en Nueva York en el año 2001; *Bomb it*, documental que recorre las ciudades más importantes del mundo detrás de la práctica del Graffiti, y finalmente el aclamado documental *Restrepo*, obra de los foto-reporteros Sebastian Junger y el recientemente fallecido en Libia, Tim Hetherington, que muestra algunas situaciones vividas por los integrantes de un pelotón de soldados norteamericanos en Afganistán, entre muchos otros.

La ventaja de esta “nueva era” que está viviendo la práctica del documentalismo con el progreso tecnológico y el surgimiento de estas nuevas tendencias es que la misma abre un universo nuevo en lo que respecta al registro de las distintas realidades que conviven a nuestro alrededor, el almacenamiento de la información y su posterior tratamiento o procesamiento. Gracias a estas nuevas posibilidades, se facilita la práctica del documentalismo, ya que nos es más fácil acceder a esas realidades y realizar lo que algunos podrían llamar un verdadero “cine de autor”, ya que la información viene presentada bajo la mirada de un solo realizador o cineasta y no bajo la mirada de un grupo o corporación.

Es así como hoy en día la realización de una producción audiovisual (en este caso, documental) es en cierto modo una tarea un tanto más sencilla que hace algunos años atrás, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista económico. Esta nueva realidad impacta positivamente tanto en el bolsillo del realizador desde el punto de vista de la

inversión que tiene que realizar para la producción de su obra como también en el aspecto de las libertades y nuevas posibilidades creativas que se abren a sus pies.

Debemos estar claros que al momento de realizar la producción de un audiovisual son muchos los elementos que se deben tener en cuenta, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista humano, y es por todos sabido que ambos representan o implican la inversión de capital, en este caso de parte del realizador, por tratarse de una producción independiente:

“Cuando se es un productor independiente, es necesario contabilizar no sólo los costos más obvios: guión, elenco, personal de producción, renta de estudio y equipos, además de la post-producción, sino también aquellos gastos que pueden no ser tan aparentes como las cintas de video, cierta utilería, alimentación, hospedaje, transporte del personal de producción, pagos de derechos de las cuotas de uso para la locación...”(Zettl, 2000, p.415).

Es de gran importancia dentro de este trabajo haber hecho mención a estos factores que intervienen en la producción audiovisual contemporánea en vista de que en el caso de la producción de **Escenario Urbano**, por realizarse el trabajo de manera independiente, se nos hace imprescindible la adopción de muchas de estas opciones y posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la información. Particularmente en nuestro caso, podríamos decir que nuestro trabajo y objetivos sólo pueden ser alcanzados por la existencia de estos factores o elementos antes mencionados: el fácil acceso a la tecnología y los nuevos métodos de recolección de información documental.

De no existir estos, sería muy difícil emprender un trabajo de tales características, que solo es posible en la época en la que vivimos actualmente, en la cual la accesibilidad y relativa facilidad con la que se puede disponer de equipos y medios de realización es enorme, en comparación con apenas hace algunas décadas atrás en las cuales acceder a este tipo de tecnologías era impensable a no ser que se fuese un técnico con amplia experiencia en el área. Hoy en día, es posible que realizadores noveles puedan practicar el oficio de documentar la realidad empleando todas estas bondades que ofrece la tecnología digital, que nos permite desde acceder al uso de cámaras digitales de gran resolución hasta la posibilidad de postproducir el audiovisual nosotros mismos empleando un software de edición de video no-lineal.

3.7. Consideraciones éticas dentro de la práctica del documentalismo:

3.7.1.- El argumento: esqueleto del discurso documental:

Uno de los dilemas que en mayor grado se hace presente en la práctica del documentalismo como arte y como oficio es aquel que tiene que ver con el ejercicio ético de dicha actividad. Está claro que en el documental el realizador se encuentra de frente con situaciones y personas reales; y que su trabajo consiste en registrar esa realidad, interpretarla y darla a conocer al público. Sin embargo, trabajar con algo tan complejo como la realidad es una labor que exige mucho más de parte del realizador. Éste debe además conocer la responsabilidad que implica su trabajo; conocer los límites y fronteras que deben ser respetados y conocer el código y las pautas que deben ser seguidas al momento de realizar una interpretación creativa de esa realidad.

En el contexto de esta investigación, dijimos que el término “realidad” puede ser asumido de distintas maneras según la perspectiva que se emplee al momento de entrar en contacto con ella. Dejamos claro también que en el documental se trabaja con algo que llamamos “realidad cinematográfica” (Feldman, 1974), que en nuestro caso acordamos en llamar “realidad audiovisual” y que en ningún momento puede ser asumida como la realidad absoluta de lo que nos rodea y que por su naturaleza, es finita y limitada. Adicional a esto, tampoco debemos olvidar que en el documental, independientemente del enfoque que se asuma o la temática que se vaya a tratar, las personas que intervienen y que dan vida a todas y cada una de las situaciones mostradas, son y siempre serán de “carne y hueso” y ninguna clasificación o definición de la realidad que se proponga las hará carecer de dicha condición.

Esto es un elemento delicado que siempre se debe tener presente y que reviste una importancia y un cuidado especial.

Ahora bien, antes de comenzar a hablar de ética dentro de la práctica del documentalismo, debemos pasearnos aunque sea de manera superficial por algunos tópicos que son de interés para comprender este complejo mundo que entraña la práctica de este arte tan flexible y versátil.

En primer lugar debemos estar claros que en el género documental, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las piezas de ficción, el realizador no busca narrar una historia de manera explícita e intencional. Entre las múltiples funciones que puede cumplir el documental están las de mostrar, explicar, demostrar, argumentar, validar o defender la veracidad o falsedad de un argumento. Ese argumento surge de la inquietud que invade al realizador al entrar en contacto con esa parcela de la realidad a la cual está expuesto o con la que se siente identificado de algún modo; y del deseo de transmitirle al público información que considera de interés común para la sociedad en la que se desenvuelve a diario.

Por otra parte, Nichols (1997) señala que debemos estar claros que no necesariamente todas las narrativas son ficciones. En el caso del documental, sabemos que el uso de la narrativa como herramienta está en segundo plano en la escala de importancia, sin embargo, esto no significa que de manera absoluta quede negada la posibilidad de que el documental pueda valerse de la estructura narrativa para cumplir con sus objetivos inmediatos. Como ejemplo de esto podemos citar al *Cinema Verité* norteamericano que, basado en acontecimientos históricos y en situaciones complejas como crisis y coyunturas específicas,

incorporaba conceptos como el montaje de continuidad, secuencias y personajes con cierto desarrollo, profundidad temática y hasta cierta subjetividad otorgada por el realizador.

Sin embargo, a pesar de todo esto, es innegable que en gran medida en el documental contemporáneo la estructura narrativa, el montaje y todo lo relacionado a la forma cómo es presentada la información está supeditada a las exigencias que impone un elemento que es la clave de todo: el argumento. El argumento es el elemento esencial del documental y actúa como el esqueleto de una estructura discursiva compleja (Nichols, 1997). En nuestro caso asumiremos este precepto como regla y nuestra labor de realización se basará en darle prioridad al argumento por encima de cualquier otro elemento presente.

No obstante, es lógico pensar que un documental puede fácilmente narrar un acontecimiento de manera secuencial y hasta cronológica, tal y como sucedería en una pieza de ficción, sin embargo, como ya dijimos, su fin último es el de expresar una opinión, levantar un llamado o hacerse eco de las causas o las consecuencias de dicho acontecimiento. El documental, como cualquier discurso de lo real, busca expresar una visión o un punto de vista en torno a algo que sucedió o sucede en la vida real. Y para esto, el montaje en secuencia no es un requisito indispensable. Es así entonces como la estructura narrativa dentro del documental, valiéndose precisamente de su naturaleza flexible y moldeable, admite ciertas fisuras o saltos en el tiempo y el espacio, siempre y cuando la continuidad en el desarrollo del argumento se mantenga.

Más de una vez hemos disfrutado de piezas documentales en las cuales se aprecian cortes que muestran a los personajes centrales en situaciones que no dan la sensación de

tiempo y espacio únicos, sino que los mismos parecen flotar inmersos en un flujo constante de argumentos y pruebas al servicio de una lógica determinada.

En el documental, la estructura narrativa de tiempos fragmentados respalda y da solidez a la intención de ir en contra de toda estructura narrativa preestablecida y en contra de toda intención de aplicar los principios clásicos de continuidad y narrativa lineal. Si el desarrollo argumental así lo exige, (y esto sucede en la mayoría de los casos) en el documental el tiempo y las acciones pueden desplazarse hacia atrás o hacia adelante como si se tratase de un “flash-back” o un “flash-forward” en una pieza de ficción. Ese “ir” y “venir” en el tiempo y el espacio le impide, o al menos le dificulta, al espectador atinar con el posible final o conclusión de la obra, a diferencia de lo que podría ocurrir en una narración ficticia de estructura clásica, en la cual se van agregando elementos conclusivos o se van arrojando pistas sobre el posible desenlace del conflicto (Nichols, 1997).

John Corner, destaca el valor del documental y su alto grado de recepción popular basándose precisamente en esa naturaleza compleja que posee el mismo al conjugar a la vez diversas variantes del género televisivo. Según él, el documental se aproxima a las informaciones de una manera proposicional, pretendiendo siempre explicar, demostrar y sobre todo argumentar; pero busca lograr esto valiéndose de un extenso vocabulario visual del que generalmente carecen la mayoría de los materiales informativos, que sólo admiten una interpretación rígida y a menudo presentan una estructura fuertemente narrativa (En: Dayán, 1997).

3.7.2.- La objetividad en el tratamiento documental:

Una vez clara la importancia y el peso que tiene el argumento dentro del documental como instrumento de comunicación, llegamos a un punto en el que entonces salen a flote términos como objetividad, verdad, veracidad y retórica, íntimamente relacionados con los procesos de argumentación discursiva y con el término “realidad” en sí.

Si bien dijimos que en el documental se busca adoptar postura frente a una realidad o situación y emitir un punto de vista o un juicio crítico, entonces ahora nos preguntamos: ¿es posible lograr la objetividad dentro de la práctica documental?; ¿es posible ser imparcial al momento de mostrar una determinada realidad o al momento de elaborar juicios de valor ante una determinada situación? La respuesta a esa pregunta es un rotundo “no”; puesto que sencillamente el documental no persigue ese objetivo.

A lo largo de nuestra investigación hemos dicho que en el documental se trabaja con la realidad, lo que hay que destacar ahora es el hecho de que trabajar con la realidad no significa que ésta no sea objeto de alteraciones; modificaciones o manipulaciones durante el proceso que implica su registro, interpretación y posterior difusión (Feldman, 1974). Además, a esto se le suma el hecho de que la realidad para un individuo puede no ser la misma para otro. Se trata de una cuestión de perspectiva.

Por otra parte, como el documental se vale de lo real para su existencia y para el individuo, lo real, está de alguna manera implícita o inconscientemente relacionado con el deseo o el deber de ser objetivo, lo más sencillo es igualar en la ecuación ambos elementos de

manera automática: documental = objetividad, lo cual sin dudas es un grave error que cometen muchas personas.

Contrariamente a lo que se piensa, el documentalismo es una práctica absolutamente subjetiva desde todo punto de vista. Incluso en aquellos casos en los que se busca ser lo más imparcial posible, en la práctica, el realizador es siempre vulnerable a caer en el terreno de la subjetividad.

El documental podríamos decir que no es más que otro ejercicio creativo del ser humano, en el cual tiene la posibilidad de proyectar de manera discursiva y audiovisual su carga subjetiva y su opinión personal en relación con diversas cuestiones de interés.

Al igual que ocurre en el periodismo, en el documentalismo, por más que intentemos evitarlo, en cada decisión que tomemos; en cada información que decidamos utilizar u omitir, siempre estará presente esa carga subjetiva que cada uno de nosotros como seres individuales y únicos le otorgamos a la información que es procesada por nuestros sentidos. En un buen documental raramente conseguiremos posturas asumidas por el realizador en la onda de: “Esa es la realidad”. Más responsablemente, el proceso de argumentación debe ser orientado bajo las consignas: “Esa es la realidad... interpretada por mí” o “Esa es la realidad...vista a través del lente de mi cámara”

Goldsmith (2003) en su obra recoge diversos planteamientos hechos por documentalistas de gran trayectoria en torno a este debatido punto de discusión, sin embargo, la gran mayoría de éstos coinciden en que en el documental la imposibilidad de ser objetivos

en una característica propia del oficio y es precisamente ésa la razón del porqué la práctica de éste resulta fascinante y atrayente.

Para muchos experimentados practicantes del documental como Jorgen Leth, Errol Morris, Jean-Marie Teno y John Willis la objetividad es un espejismo; una utopía inalcanzable. Como bien dice el documentalista chileno Patricio Guzmán en entrevista ofrecida a David Goldsmith para su libro: “Evidentemente no creo en la objetividad: se trata de un concepto inventado que no tiene nada que ver con la creatividad artística. Nada de lo que he hecho habría sido posible de no haberme motivado y apasionado. Nunca he sido objetivo!”.

Una vez entendido esto, es indiscutible ya para nosotros el hecho de que la objetividad no forma parte integral del documentalismo como práctica. Objetividad es a agua, como documentalismo es a aceite. La objetividad, en su concepción más básica y elemental requiere de exactitud en la descripción de la información manejada o registrada; y con esto la perspicacia y la astucia interpretativa no tienen cabida. (Nichols, 1997).

Como ya mencionamos, en el periodismo ocurre algo similar pero un poco más complejo en relación con este tema. La complejidad del asunto en este caso reside precisamente en la naturaleza del oficio periodístico como tal; su función dentro de la sociedad y con el tipo de información con la cual se trabaja, sin embargo, está claro que por más que se desee demostrar lo contrario, incluso en el periodismo tampoco se puede hablar de una objetividad absoluta.

Como futuros comunicadores sociales y noveles practicantes del género documental, debemos saber que al igual que en la labor periodística, en el documentalismo, al hablar del ejercicio ético de la profesión, estamos obligados a referenciar dos elementos que actúan como fuerzas equilibradas en el mismo sentido pero en direcciones opuestas. Estas fuerzas son, por un lado, el derecho a saber, mejor conocido en periodismo como el *derecho a la información* o el *derecho a estar informado*, y por el otro, el *derecho a la privacidad* y a la intimidad que posee cada individuo como integrante de una sociedad. Estas dos “fuerzas” hacen de la labor documental y de su ejercicio algo complejo y echan sobre la espalda del documentalista una pesada responsabilidad que él debe llevar a costas a lo largo de todo su proceso de realización.

Por otro lado, en lo que respecta al tema de la subjetividad del realizador y su responsabilidad directa con el argumento que pretende exponer, debemos también saber que en todo discurso y, por consiguiente, en todo documental como forma de discurso, están presentes dos elementos, que dependientes entre sí, son los que permiten la comprensión del argumento expuesto en él como un discurso sobre la realidad. Estos dos elementos son: la imagen y la ideología. Nichols establece la relación entre éstos de la siguiente manera: “Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad” (Nichols 1997, p.39).

A fin de enriquecer nuestro trabajo, es conveniente que profundicemos un poco en la relación directa que existe entre estos dos elementos, sobre todo dentro de la práctica del documental basada en valores como la honestidad, la honradez, la responsabilidad, la ética, el

compromiso y la solidaridad; muchos de los cuales hoy en día se encuentran ausentes en nuestra sociedad y en nuestros medios de comunicación.

Como seres racionales que somos, los humanos establecemos relaciones de significación a diario. Analistas del discurso como Teun Van Dijk (1985), han dedicado gran parte de su trabajo al estudio del discurso y del lenguaje desde el punto de vista de la ideología. Sus estudios han comprobado que existe una relación directa entre una imagen y la ideología del individuo que la proyecta o la percibe; y que esa ideología viene determinada por el “archivo” de símbolos, signos, significantes y significados que se almacenan y que bombardean constantemente la percepción del individuo y se instalan en su universo consciente e inconsciente a lo largo de prácticamente toda su vida. De acuerdo con lo sostenido por este autor, es posible poner al descubierto la ideología de hablantes y escritores mediante un análisis minucioso, ya que éstos siempre expresan explícita o inadvertidamente su ideología por medio del lenguaje y otros modos de comunicación. En nuestro caso, son las imágenes las que, en mayor grado, transmiten esa información.

En el documental, al igual que ocurre en cualquier expresión artística humana en donde influyen percepciones ante determinados estímulos y se produce su respectiva interpretación y representación, la imagen no sólo busca afianzar una argumentación sobre un tema determinado sino que deja también al descubierto la postura, la política e incluso la ética de su creador. Esto, aunque parezca para muchos un efecto indeseado, por el contrario, juega a favor del realizador; puesto que para que se cumpla su objetivo, el lenguaje, las imágenes, los símbolos y signos empleados por éste al momento de construir su discurso, deberán ser comprendidos a cabalidad por el público, en vista de que defender un argumento que es

malentendido por el público o que se presta a falsas interpretaciones no tiene ningún sentido (Feldman, 1974).

A lo largo de la historia, disciplinas como la semiología han estudiado el proceso por medio del cual el ser humano, a fin de interpretar la realidad que lo rodea, ha creado sistemas que le permitan asociar imágenes con palabras y así dotarlas de significado para su posterior uso. Inmediatamente después la semiótica y el psicoanálisis aportaron su granito de arena en esta área analizando y estudiando la función del inconsciente y su papel en el proceso de percepción y construcción ideológica.

Ahora bien, siguiendo esta misma línea dentro del planteamiento, volvemos a citar a Nichols (1997), quien de manera concreta explica la diferencia entre documental y ficción mostrando qué parte de nuestro pensamiento interviene en cada caso al momento de codificar la información para luego proyectarla en un ejercicio de representación posterior. Para este autor, “la ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes. Se desenvuelve en la morada del *Ello*. El documental por otra parte, responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente. Se desenvuelve en la morada del *Yo* y el *Superyo* atentos a la realidad (...) El documental imita los cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta pública más que a la privada” (p.32).

Con respecto a este tema, John Willis, documentalista de origen inglés, afirma que:

“no creo que se pueda ser objetivo en un documental. Cada plano que filmas, cada ángulo de cámara que eliges durante el rodaje y cada corte que haces durante el montaje son fruto de una decisión personal. Es un viaje de descubrimiento. Es como si le estuvieras diciendo al público: “Esto es lo que me ha ocurrido, lo que he encontrado, lo que he visto; aquí tienen la historia que he interpretado para ustedes”. Cualquier documental es forzosamente una visión parcial”. (En: Goldsmith, 2003, p.154).

Goldsmith también recoge las impresiones de Jean-Marie Teno, documentalista de origen camerunés, quien coincide con Willis al señalar:

“no reivindico ninguna objetividad. Cuando empiezo una película siempre trato de decir: “Aquí me tienen, me llamo Jean Marie Teno (...) y les voy a explicar esta historia desde mi punto de vista” (...) la objetividad parece ser propiedad exclusiva de quienes tienen el poder; sus opiniones son siempre ‘objetivas’ mientras que las de quienes se oponen a ellos se tachan de ‘subjetivas’. Filmo situaciones desde mi punto de vista ‘subjetivo’ (...) así que si un documentalista joven me pidiera un consejo le diría que no hay nada más importante que ser uno mismo” (En Goldsmith, 2003, p. 125)

3.7.3. El documental y la “mirada” del realizador:

Una vez descrito brevemente todo el proceso que conlleva el ejercicio de realización documental, los procesos de percepción y representación que lleva a cabo el individuo y el relativo apego que debe tener el realizador a los principios éticos elementales establecidos, llegamos a un punto en el que debemos detenemos, puesto que denota gran importancia dentro de nuestro trabajo de realización:

Dentro de la labor de todo documentalista existe algo que determina y al final constituye en sí el sello personal de cada realizador en su obra. Ese elemento algunos lo llaman simplemente la “mirada documental”; que no es otra cosa que la mirada del realizador mediada por la acción de la cámara. Esa “mirada” y todo lo que ella registra y capta inevitablemente nos revela el lugar que ocupa el realizador en el territorio ético y político. Esa mirada lo desnuda por completo y lo despoja de toda pretensión de objetividad.

En este contexto, la cámara cinematográfica o de video es una:

“...extensión antropomórfica del sentido de la visión humana que revela no solo el mundo físico que está en su campo visual frente a la lente, sino que también revela las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa...” (Nichols, 1997, p.119).

Con relación a esta idea, en particular podemos hacer mención a las diversas tipologías o clasificaciones que se establecen en lo referido al punto de vista, “mirada” o perspectiva que emplea el realizador tanto para captar la realidad como para posteriormente narrarla.

Nichols (1997) establece una clasificación bastante completa de los tipos de “mirada” dentro de la práctica documental empleados por el realizador al momento de captar la realidad con la cámara. Según este en cada situación el realizador establece, según la naturaleza de la información, una relación “cámara – sujeto” y “cámara – espectador” específica, la cual estará siempre cargada de un matiz subjetivo que compromete al realizador y muestra un código ético determinado.

Según este autor, existen 6 tipos de “miradas” de acuerdo al lugar que ocupa el realizador como un sujeto receptor y también de acuerdo al tratamiento que éste da a la información que registra con la cámara. Generalmente para cada tópico o parcela de la realidad sólo aplican un par de ellos, sin embargo, para ilustrarnos y explicarnos claramente cada una de esas miradas, utiliza como ejemplo un acontecimiento que por su naturaleza y su significación puede fácilmente ser percibido e interpretado bajo todas y cada una de las miradas propuestas por él. Este acontecimiento es la muerte.

- **Mirada accidental:** es aquella que registra el suceso cuando se produce de manera inesperada, es decir, la cámara estaba allí y casualmente los hechos se producen al momento y pueden ser captados por el lente de ésta. Un ejemplo de este tipo de mirada podría ser la filmación del asesinato del presidente John F. Kennedy y los aviones que impactaron en el World Trade Center en Nueva York en el año 2001, entre muchos otros sucesos con ese corte noticioso. Este tipo de registro se caracteriza por ser, como ya dijimos, inesperado, por lo que el realizador u operador de cámara en algunas ocasiones no está preparado en el momento en que se suscita el hecho. En este tipo de registro se aprecian indicios de la “accidentalidad” de las imágenes captadas como lo son el encuadre caótico e improvisado, el enfoque borroso, la

escasa calidad de sonido, el uso repentino y brusco del zoom, movimientos espasmódicos de la cámara, incapacidad para predecir los sucesos que se suscitan frente al lente de la cámara y, en algunos casos, una distancia entre sujeto y cámara que puede ser excesivamente larga.

La duración del registro en este tipo de situación depende de lo que Nichols denomina la “*ética de la curiosidad*”, la cual legitima el proceso de grabación de lo que ha entrado en el campo visual de la cámara de manera accidental.

- **Mirada impotente:** es aquella que muestra claramente su incapacidad para intervenir en una serie de sucesos que ocurren frente a la cámara de los cuales no es cómplice. Los registros de ejecuciones son el ejemplo perfecto de este tipo de mirada. Por el contrario no son aceptados dentro de esta categoría las imágenes captadas cuando la mirada de la cámara se hace cómplice y se coloca activamente del lado de la entidad de la muerte, como ocurrió por ejemplo, en las filmaciones de experimentos en los campos de concentración nazis o en las ejecuciones hechas por grupos terroristas de rehenes, en los cuales claramente no se observa un manifiesto desacuerdo con lo sucedido por lo que la cámara y quien la opera pasan a integrar el grupo de aquellos que arrebatan la vida.

- **Mirada en peligro:** es aquella en la que el realizador corre un peligro real al momento de captar las imágenes. Incluso, existe la posibilidad de que el realizador registre su propia muerte, como ocurrió en el documental *La Batalla de Chile*, cuando el camarógrafo registra el momento en el que él mismo era abatido por disparos de rifle. En este tipo de mirada influye una “ética del valor” que le otorga al realizador las ganas de correr el peligro e incluso la posibilidad de encontrar la muerte en el intento de registrar información que se considera de

vital importancia o trascendencia. El peligro latente y evidente que corre el realizador lo absuelve de toda participación en los sucesos ocurridos, incluso lo absuelve de la muerte de otras personas.

- **Mirada de intervención:** aquí la cámara abandona la condición del distanciamiento y busca intervenir a favor de algo o de alguien que corre un peligro más inmediato. En este caso, la cámara se convierte en la encarnación física de la persona que está detrás de ella. Surge aquí una responsabilidad ética que legitima el hecho de seguir filmando mientras se interviene. En el caso de la muerte como objeto del registro, la intención u objetivo del realizador es la de actuar frente a la amenaza contra la vida humana en sí. (Nichols, 1997).

- **Mirada compasiva:** es aquella que se produce en aquellos casos en los que la muerte no se puede evitar por ningún medio ni por la intervención directa del realizador. Al igual que ocurre con la mirada en peligro, aquí el realizador o la persona que capta las imágenes queda totalmente absuelta de culpa y de participación por ser un ente totalmente pasivo. Lo relacionado con las enfermedades terminales y situaciones donde ya la muerte es inminente o la persona está moribunda o agonizante son ejemplo de este tipo de mirada.

- **Mirada profesional o clínica:** este tipo de mirada opera de acuerdo al principio del distanciamiento emocional entre sujeto y cámara, por lo que evita mostrar impotencia ni empatía. Su intención no es mostrar compasión ni intervenir en la realidad que capta sino que busca mostrar aquello con lo que otros se encuentran por casualidad. Este tipo de mirada es la comúnmente usada por periodistas y reporteros quienes basan y justifican su proceder en el “derecho a saber” que tienen los demás y en la libertad de prensa e información.

Una vez conocida la clasificación hecha por Nichols de la “mirada” a emplear para captar la realidad, ahora nos remitiremos a Rabiger (1987), para conocer una clasificación que se refiere a una etapa posterior y que tiene que ver con la perspectiva según la cual el realizador narra o relata los acontecimientos previamente captados dentro del montaje final de la pieza.

Así como ocurre con el proceso de recopilación de información para el cual existen diversos métodos a aplicar, en algunos casos de libre elección para el realizador, es necesario para nosotros también conocer cada uno de los métodos o perspectivas que puede asumir o de los cuales puede valerse el realizador para narrar o relatar ese conjunto de situaciones o acontecimientos o expresar esos argumentos y juicios.

Para Rabiger (1987) existen 4 tipos de punto de vista según los cuales se pueden narrar los hechos o situaciones dentro de un documental. Estos son los que siguen a continuación:

- **Perspectiva del narrador omnisciente:** aquí el realizador se expresa en primera o en tercera persona y puede expresar sentimientos individuales que se desplazan en el tiempo y el espacio. Un ejemplo de este tipo de visión lo encontramos en la obra *El Hombre con la Cámara* de Dziga Vertov de 1929.

- **Perspectiva del personaje protagonista:** en este tipo de perspectiva lo que sucede en el documental es visto por un personaje protagonista y narrado por él. El ejemplo clásico de este tipo de perspectiva lo constituye *Nanuk el esquimal*, obra cumbre del para muchos padre del

documentalismo Robert Flaherty y excepcional referencia del documentalismo en su variante de observación

- **Perspectiva de múltiples personajes:** aquí el realizador busca lograr una mixtura de puntos de vista distintos que en la mayoría de los casos se equilibran entre sí. El documental *Restrepo* podría considerarse un ejemplo de esta tipología de perspectiva.

- **Perspectiva Personal:** en esta el punto de vista expresado es el del realizador pero de manera directa y abierta. Como ejemplo de este tipo de documental podemos citar las obras del realizador Morgan Spurlock, tales como *Súper-engórdame*, entre otras.

Es importante al momento de encarar el proceso de realización documental, prestar adecuada atención a todas estas y a muchas otras clasificaciones porque son éstas al final las que determinan el grado de responsabilidad que recae sobre el realizador, por las consecuencias generadas o los efectos causados por las opiniones expresadas por este y por las personas involucradas en el documental o que intervienen de alguna manera en el.

3.7.4. La realidad caraqueña bajo el lente de Escenario Urbano:

Una vez descritas y conocidas las diversas “miradas” o perspectivas que puede asumir el realizador detrás de la cámara, debemos dejar claro desde ya que específicamente en nuestro trabajo de realización, por la naturaleza de la información manejada, emplearemos únicamente dos de las tipologías propuestas por Nichols en relación a la “mirada” dentro del documental: la “mirada de intervención” y la “mirada clínica o profesional”.

En **Escenario Urbano**, por el hecho de tratar con la realidad caraqueña y el día a día de sus ciudadanos cabe únicamente la posibilidad de aplicar ciertos fundamentos de estas dos tipologías de “miradas” o perspectivas. Las otras categorizaciones quedan desechadas por tratarse de métodos que generalmente se emplean en situaciones de contingencia y conflicto. Con respecto al punto de vista del narrador, estamos en presencia de una narración de puntos de vista múltiples o de “múltiples personajes”, ya que, a pesar de poseer una línea argumental definida, en la pieza se expresan diversas opiniones y se establecen relaciones de contraste y contraposición de ideas y conceptos, anulando la posibilidad de que exista una única visión o perspectiva.

La “mirada de intervención”, propuesta por Nichols (1997), es empleada en nuestro caso, en conjunto con la aplicación de una modalidad interactiva de documentar la realidad. Es decir, durante el proceso de realización, se establece un nexo o diálogo abierto a través del eje de visión de la cámara entre el realizador y las personas que intervienen de alguna manera en las acciones que se suceden frente a la cámara. Esta técnica es empleada tanto en entrevistas

como en situaciones donde se requiere obtener determinado resultado con el fin de enriquecer de manera visual o auditiva la pieza en cuestión.

Por otro lado, en **Escenario Urbano** también se aplicará la “mirada profesional” en el sentido de que se aplicará una metodología orientada a renunciar a cualquier tipo de respuesta emocional o subjetiva ante lo que ocurra frente a la cámara. El realizador tomará parte en lo que sucede frente a él y frente a la cámara, sólo con la intención de dar cumplimiento a un objetivo que va más allá de sus intereses particulares. En este caso, el realizador está al servicio de aquellas personas a las cuales de alguna manera le es de interés o de relativa importancia la realidad captada por él.

Cabe destacar que este tipo de mirada posee una relación directa con el derecho que tienen las personas de estar al tanto de aquella información que les afecta de manera directa o indirecta y está muy relacionada con el periodismo de investigación.

Ahora bien, para que nuestra categorización quede clara debemos citar brevemente algunos ejemplos o plantear algunas posibles situaciones que podríamos encontrarnos en las cuales se haga necesario aplicar algunos de los postulados aquí descritos.

Por ejemplo, de los episodios propuestos para **Escenario Urbano**, al momento de trabajar con temáticas delicadas que puedan ser “ofensivas” o herir ciertas susceptibilidades del público, como por ejemplo, los temas referidos a la violencia y a la inseguridad en Caracas; o el tema de la muerte en Caracas, se requiere una postura y una posición de parte del realizador, que refleje la comprensión de las ideas expuestas en párrafos anteriores

relacionadas con la mirada a asumir frente a la realidad que se capta y la manera de narrarla al público. Además, también se necesita que el manejo de la información esté acorde con lo ya estudiado por nosotros a lo largo de la carrera en materia de ética periodística y responsabilidad social en los medios de comunicación.

Es así como el realizador de **Escenario Urbano** debe tener presente cuestiones relacionadas con la ética y la responsabilidad en los medios de comunicación; el respeto a la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, al Código de Ética del Periodista y a la Ley del Ejercicio del Periodismo; con el fin de tener sumo cuidado con las informaciones y los testimonios manejados, independientemente de su naturaleza.

Al tratar otro tipo de temáticas, como por ejemplo, las relacionadas con el sexo en la ciudad o la ciudad y los juegos de azar, se deben asumir posturas también acordes con lo que vendría a ser un manejo ético y responsable de la información, las imágenes y los testimonios obtenidos, así como también se deben tener presente las pautas que dicta la Ley de Responsabilidad en Radio y Televisión con respecto a la difusión de este tipo de contenidos, en términos de los horarios dentro de las parrillas de programación.

A este respecto, en el artículo 6 de dicha ley podemos apreciar cómo se establece una modalidad de clasificación del mensaje a transmitir según su contenido. Según ésta el mensaje a ser difundido por medios radiales o televisivos posee elementos de lenguaje, salud, sexo y violencia; clasificados de acuerdo al público al que va dirigido en elementos tipo “A”, “B”, “C”, e incluso “D” y “E” en lo que se refiere a contenido de violencia y sexo. Adicionalmente

a esto, la ley establece bloques horarios para la emisión de dichos contenidos en televisión abierta..

El único horario en el cual se pueden difundir mensajes relacionados directamente con el sexo e informaciones que inciten o traten de alguna manera el tema de los juegos de envite y azar es el horario adulto, contemplado entre las once postmeridiano y las cinco antemeridiano del día siguiente. Sin embargo, dentro de los temas tratados en **Escenario Urbano**, el contenido tratado podrá ser mostrado dentro del horario supervisado, es decir, después de las 9 de la noche.

En el caso de temas y situaciones como los que se tratarán en los episodios de “Caracas Supersticiosa” y “Mitos Urbanos de Caracas”, también aplica lo anteriormente citado y aprovechamos aquí el momento para citar el artículo 34 de la *Ley de Ejercicio del Periodismo* que hace referencia a las violaciones a la ética profesional. En este artículo el Colegio Nacional del Periodistas enumera una serie de situaciones consideradas violaciones al Código de Ética del Periodista como por ejemplo, las que tienen que ver con la falsedad de las informaciones difundidas y la alteración o tergiversación de los hechos u opiniones expresadas. He aquí textualmente parte de los citados artículos:

“Se consideran violaciones de la ética profesional del periodista, que pueden ser conocidas y sancionadas por los Tribunales Disciplinarios correspondientes, las siguientes:

- a) Incurrir voluntariamente en error o falsedad de hechos en sus informaciones.
- b) Adulterar intencionalmente opiniones y declaraciones de terceros.
- c) Negarse a rectificar debidamente los errores de hecho en que haya podido incurrir al informar sobre personas sucesos y declaraciones.

d) Adulterar o tergiversar intencionalmente las informaciones con el objetivo de causar daño o perjuicio moral a terceros (...)"

Si bien, está claro que no existe un **“Código de Ética del Documentalista”** que imponga reglas y sanciones al oficio, es importante que documentalistas, periodistas y comunicadores sociales estén al tanto de toda esta información con el fin de evitar caer en errores que pueden comprometer el desempeño profesional; su credibilidad como fuentes de información y su futuro dentro del oficio.

Además, no debe olvidarse que, el medio de difusión en este caso particular es el televisivo y, por lo tanto, el trabajo debe adaptarse a él y a las pautas que se dictan para su regulación y control, a diferencia de lo que ocurriría en caso de que el documental fuese netamente cinematográfico, es decir, para ser proyectado o exhibido en salas de cine, caso en el que aplicaría otro reglamento y otras regulaciones con objetivos y fines distintos a los que rigen al medio televisivo. Como ejemplo de éstos podemos mencionar la Ley de Cinematografía Nacional y su respectivo Reglamento; instrumentos legales que rigen la actividad cinematográfica en el país y en los cuales si apreciamos cierta flexibilidad en lo que respecta a los contenidos que pueden ser presentados.

CAPÍTULO 4: Escenario Urbano.

El documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía»

John Grierson

4.1.- ¿Qué es Escenario Urbano?

Escenario Urbano nace con la intención de convertirse en una ventana y una vitrina para las distintas realidades de nuestra urbe. El ritmo de las ciudades deriva de nuestro constante movimiento. Nos mueven las necesidades. Esa es la dinámica urbana que genera el hecho social y que esconde tras de sí los más variados eventos antropológicos. **Escenario Urbano** pretende ser un instrumento que nos permita hacer un recorrido por las distintas realidades de nuestra urbe.

Vivir en la ciudad es toda una experiencia. Nuestras ciudades hoy en día son dormitorio, templo y guarida. Pero, sobre todo, son el escenario de las más diversas manifestaciones y son la tarima donde discurren los actos de las más heterogéneas muestras socio-culturales. **Escenario Urbano** intenta representar la síntesis histórica e iconográfica de la ciudad y sus protagonistas y nace de la necesidad que tenemos de conocer una ciudad distinta a la que ya conocemos. Escenario Urbano propone una nueva forma de ver a la ciudad y de lograr esa identidad que nos haga sentirnos parte de ella.

4.2.- Proceso de realización de Escenario Urbano:

4.2.1.- Fase de Pre-Producción

Como su nombre lo indica la pre-producción es la etapa que abarca todo lo referido a las actividades realizadas antes de iniciar el proceso de producción como tal. Estas actividades comprenden todo lo que es la investigación documental (bibliográfica, hemerográfica, etc.) previa relacionada con el tema que se va a desarrollar; la búsqueda de fuentes vivas que proporcionen información relacionada con el tema; las decisiones con respecto a fecha, hora y lugar del rodaje; material, equipamiento y personal técnico empleado durante el rodaje; tramitación de permisos y/o pago de derechos, y por último, el análisis de los posibles inconvenientes que puedan surgir durante el rodaje, así como también, sus posibles soluciones. Con respecto a la etapa de la pre-producción, Vertov (1922) la resume de la siguiente forma:

“Antes de abordar el trabajo, estudiamos con gran cuidado el tema dado, desde todos los ángulos, estudiamos lo que se haya escrito sobre la cuestión, utilizamos todas las fuerzas que permitan hacernos una idea lo más clara posible. Antes de empezar el rodaje, establecemos los planes temático, metódico y cronológico”. (p. 91).

En su libro “Televisión y lenguaje: aportaciones para la configuración de un nuevo lenguaje periodístico”, Roglán y Equiza (1996) se refieren a la etapa de preproducción de un documental de la siguiente manera:

“La realización de un buen documental informativo de televisión es la labor de varios meses de trabajo. En primer lugar se escribe un pre-guión que contiene todos los elementos que van a intervenir en la codificación del mensaje (...) La realización del pre-guión puede llevarse varios meses y tras su aprobación viene la visita a los

lugares donde se va a filmar el documental. Su exploración minuciosa. Comprobar con qué elementos físicos y visuales se podrá contar a la hora del rodaje” (p. 128).

Aquí en este punto debemos detenernos un instante para dejar en claro un aspecto importante de nuestro proceso de realización. Si bien esta metodología de trabajo es considerada la ideal para todo trabajo documental, debemos ya dejar en claro que la misma difícilmente podrá ser aplicada en todo momento durante la realización de nuestro audiovisual por razones obvias, por ejemplo: para lograr el registro de la actuación de un malabarista de calle en algún semáforo de nuestra capital, es imposible aplicar esta metodología; por citar un ejemplo entre muchos, puesto que se trata de una situación imprevista y espontánea. Con relación a este aspecto podemos citar a Paul Watson nuevamente quien se refiere al documentalismo como una práctica que no sigue un patrón específico de realización, y al respecto agrega: “no planifico las secuencias ni el rodaje. Cuando empiezo finalmente a rodar, filmo cosas que parecen curiosas, atractivas, informativas o festivas, pero no sé en qué parte del film irán ni si acabarán en el montaje final. Ni siquiera puedo decirle a mi productor cual será la secuencia inicial. John Birt, ex director general de la BBC (...) dispuso un precepto según el cual el realizador debía comunicar la secuencia inicial y la razón de ser y las conclusiones de un documental antes de empezar a rodar. ¡Si eso es lo que necesita, contrate a un dramaturgo! le dije” (En: Goldsmith, 2003, p.136).

Obviamente esta metodología tan “relajada” que plantea Watson no debe ser asumida del todo puesto que se sabe que la realización de un documental no es una práctica que se pueda tomar tan a la ligera o tan determinada por el azar y la casualidad. Aquí es conveniente leer entre líneas y saber que cuando un realizador habla de esa manera es porque a pesar de no

poseer un guión referencial de preproducción el mismo posee en su mente un esbozo o esquema del trabajo y el enfoque que le quiere dar a su obra de acuerdo al tema escogido. Lógicamente sería absurdo pensar que un documental se realiza saliendo a la calle a grabar cualquier cantidad de cosas sin un sentido y sin seguir una línea con una coherencia temática o estética.

La etapa de Pre Producción de un audiovisual comienza siempre con una idea y luego con un proceso de investigación previo, en el cual el productor o realizador debe considerar y someter a análisis minucioso ciertos y determinados aspectos como lo son el mensaje que desea transmitir, la audiencia u objetivo al que está dirigido, el formato del audiovisual, entre muchos otros de acuerdo a la naturaleza del proyecto. Al respecto Feldman (1974) agrega lo siguiente:

”El documental presupone un enfoque totalmente distinto a la ficción ya que sus circunstancias están vinculadas a la realidad inmediata. Sus protagonistas son los hechos reales, los personajes reales, las circunstancias reales. Todo ello impone al guionista y al director una investigación en el terreno, así como un tratamiento ligado a los objetivos del audiovisual. Es indudable que no puede simplificarse el carácter de esa investigación y ese tratamiento a un esquema predeterminado, ya que las variantes del documental son mayores que las de la ficción. En uno y otro caso, lo determinante es la posición del realizador, o del grupo realizador, su ubicación ideológica y estética, y el grado de compromiso que asume frente a la realidad, ya que ésta ofrece aspectos superficiales y profundos; pintorescos y esenciales, ante los cuales no puede dejar de tomarse partido.”(p.27)

En el caso específico de la Pre Producción de **Escenario Urbano**, el proceso se puede resumir en las siguientes tareas o labores que desempeñó el productor o realizador:

1. Elección de los temas que se tratarán en el DEMO y en el primer episodio.
2. Búsqueda y selección de locaciones.
3. Calendarización del día y el lugar del rodaje.

4. Contratación de equipos y personal.

Ahora veremos de manera detallada en qué consistieron cada una de estas etapas:

1. Elección de los temas que se tratarán en el episodio o micro:

En esta primera etapa de la realización, uno de los aspectos que mayor importancia tiene y que fue determinante en el éxito o el fracaso de las etapas posteriores y del resultado final, estuvo vinculado con la elección del tema a tratar. En el caso de la pre-producción de **Escenario Urbano**, para la elección de cada uno de los temas propuestos se empleó la metodología propuesta por Rabiger (1987) para la elección del tema de un documental, manteniendo a la ciudad como el tema macro o como contexto de los demás sub-temas elegidos.

Para Rabiger al momento de elegir el tema para un documental se deben formular y responder las siguientes interrogantes:

- ¿Se siente vinculado con él (tema), desde el punto de vista emocional en mayor grado que con cualquier otro posible tema?
- ¿Siente el impulso de aprender más sobre el tema?
- ¿Qué puede descubrir sobre el tema que resulte insólito e interesante?
- ¿Dónde se hace evidente su especial particularidad?
- ¿Hasta qué punto se puede profundizar en el tema?

Así mismo, se debe destacar que dichos temas fueron considerados y sugeridos para el proyecto en vista del gran valor que poseen desde el punto de vista histórico, antropológico,

sociológico, urbanístico o económico, según sea el caso; siempre brindándole a la información manejada un tratamiento en el cual el objeto de estudio (en este caso, Caracas y sus habitantes) fuera mostrado al público de manera positiva, siendo nuestra meta lograr que el espectador o público conozca un poco más de ella; en tanto constituye un espacio en el cual se suceden situaciones de forma vertiginosa, que de alguna manera determinan y condicionan en cierto modo y grado, nuestro día a día.

Luego de un proceso de búsqueda y selección se logró escoger un conjunto de temas que resultaron atractivos, significativos y de gran valor para el desarrollo de la propuesta. Para el seriado completo los temas elegidos fueron los enumerados claramente ya en la página 26.

Para el primer episodio el tema elegido fue el de los Superbloques tal y como aparece en la lista temática propuesta y para el episodio piloto se tratarán diversidad de temas entre los cuales podemos mencionar los siguientes:

- Transporte Urbano.
- Economía Informal.
- Devoción Religiosa.
- Arte Callejero.

2. Búsqueda y selección de locaciones:

Por tratarse de un rodaje basado en la técnica de “Video Guerrilla”, es en cierto modo difícil establecer una fecha y un lugar exactos de grabación puesto que muchas de las

situaciones que se desean plasmar en video son situaciones que surgen de imprevistas o no se pueden controlar. Sin embargo, si es posible elegir ciertos lugares en donde las probabilidades de registrar las situaciones deseadas son más altas. Los lugares de la ciudad que visitamos durante nuestro proceso de grabación para el episodio piloto o DEMO fueron los siguientes:

- Avenida Baralt - Centro de Caracas.
- Plaza Bolívar - Centro de Caracas.
- Basílica de Santa Capilla – Avda. Urdaneta.
- Avenida Francisco de Miranda.
- Avenida Libertador.
- Parroquia 23 de Enero.
- Avenida Bolívar – Centro de Caracas.
- Mirador de Macaracuay.
- Avenida Boyacá (Cota Mil).

3. Calendarización de día y lugar del rodaje:

Mediante planificación y coordinación previa, se seleccionaron los días de grabación estableciendo un cronograma de lugares a visitar de acuerdo a su ubicación en la ciudad. Un día se visitaron las locaciones ubicadas al este de la ciudad y otro día se visitaron los lugares ubicados al oeste de la misma, esto con el fin de hacer lo más llevadero posible el traslado y generar el menor cansancio posible en el equipo.

4. Contratación de equipos y personal:

El equipo requerido para el rodaje de nuestro documental fue mínimo en comparación con el equipamiento que se requiere para la grabación de otro tipo de audiovisuales. Sin embargo, su elección fue hecha empleando un criterio que tuviese en cuenta tanto la calidad de la producción como la seguridad de los equipos y el personal involucrado en el proceso.

El equipo de producción para nuestro episodio documental estuvo conformado por 2 personas: un productor/director y un camarógrafo/asistente.

El equipo utilizado fue el siguiente:

- Cámara Sony HVR-Z1: videocámara con capacidad para grabar video en Alta Definición (1080i x 720p líneas de resolución) a 24 cuadros por segundo, muy utilizada en cinematografía digital.
- Trípode Manfrotto: soporte para cámara con cabezal hidráulico con patas telescópicas.
- Sistema de Microfonía Inalámbrica marca Sennheiser: compuesto por un micrófono direccional, un micrófono de balita con su respectivo transmisor y receptor.

5. Presupuesto de realización de Escenario Urbano:

Llegados a este punto tenemos pues que para la elaboración de nuestro presupuesto hubo que dividir nuestra inversión en dos grandes aspectos: El equipo humano y el equipo técnico.

Desde el punto de vista humano, gracias a las bondades de la tecnología digital, tenemos que el trabajo y la responsabilidad recayó enteramente en los hombros del realizador,

puesto que él mismo en la mayoría de los casos fungió como productor, director, camarógrafo, guionista y post-productor.

Esto desde el punto de vista de la inversión de capital, representó una gran ventaja, puesto que el costo por separado de cada una de estas actividades implicaba la inversión de una gran suma de dinero sólo en contratación de personal, sin incluir el costo de renta o alquiler de equipos.

Por otro lado, con respecto al equipo técnico, también tenemos que destacar que contamos con una ventaja considerable desde el punto de vista económico por el hecho de tener a disposición el equipo necesario para la producción y la post-producción del audiovisual, todo a precios y tarifas accesibles. Se dispuso de todo lo necesario para llevar a cabo una producción audiovisual de este tipo sin descuidar en ningún momento la calidad.

Se contó con un buen equipo de cámara, un buen sistema de audio y una sala de postproducción profesional a la entera disponibilidad y con todas las herramientas necesarias para lograr un resultado final de calidad y cumplir con los objetivos planteados desde el inicio.

Vamos ahora a detallar mediante una tabla lo que será el presupuesto a manejar durante la producción del audiovisual:

PRESUPUESTO DE REALIZACIÓN – ESCENARIO URBANO

Equipo	Descripción	Tarifa
Cámara de Video.	Cámara de video digital marca Sony, modelo HVR-Z1 con capacidad para grabar imágenes en alta definición a una velocidad de 24 cuadros por segundo emulando el look cinematográfico.	150 Bs.F
Equipo de Microfonía Inalámbrico.	Sistema de microfonía inalámbrico marca Sennheiser constituido por micrófono de balita, micrófono direccional de “barquilla” y receptor.	50 Bs.F
Cintas formato Mini Dv marca Sony.	Soporte analógico con capacidad para grabar hasta 60 minutos de video y audio en formato Definición Estándar (SD) o Alta Definición (HD).	15 Bs.F
Trípode.	Trípode marca Manfrotto para estabilización de cámara con patas telescópicas y cabezal hidráulico.	50 Bs.F
Sala de Post-Producción:	Computador IMAC con plataforma de edición de video No Lineal Apple Final Cut Pro.	400 Bs.F
Costos de viáticos para traslados y refrigerio:	Costos de viáticos para traslados y refrigerio:	250 Bs.F totalidad del proyecto.

4.2.2.- Fase de Producción

“Producir significa buscar que una idea que vale la pena sea representada de una manera efectiva en televisión.” (Zettl, 2000, p. 410). Si bien esta definición es acertada, su amplitud no nos permite comprender de manera puntual todo lo que encierra en sí la producción como etapa determinante en la realización de todo documental.

Basándonos en la definición anterior pero agregando un poco más de información podemos decir que la producción es aquella etapa de la realización que abarca todo lo referido a la puesta en práctica de todo lo planteado y establecido como necesario en la etapa de Pre-Producción. El productor, como su nombre lo indica, es el encargado de coordinar todo el proceso que implica la producción de la pieza, desde la presentación de la idea a los técnicos hasta la coordinación de las actividades que se realizan en locación para lograr el resultado final deseado, siempre dentro de los límites del presupuesto asignado. La producción es en sí el rodaje de la pieza y todo lo que implica y se deriva de dicho proceso.

En el caso específico de la producción de **Escenario Urbano**, dicha etapa consistió de manera resumida en registrar en audio, video y fotografías a cada una de las personas, situaciones, intervenciones y lugares que se definieron como necesarios para el correcto desarrollo de la propuesta que posteriormente será dotada de forma en la etapa siguiente: la Post-Producción.

4.2.3.- Fase de Post Producción:

Es considerada la etapa que mayor importancia posee y la que determinará en gran medida el éxito del resultado final. La Post-Producción abarca todo lo que son tareas de montaje, edición, musicalización y uso de efectos visuales y de sonido.

Todas estas labores son realizadas por el post-productor con la ayuda del guión proporcionado por el realizador, el cual como se dijo anteriormente, será el instrumento que empleará el post- productor para darle forma, cohesión y coherencia al relato audiovisual que se pretende mostrar. Es necesario destacar que en la mayoría de los casos la labor de post-producción la realiza el editor bajo la supervisión minuciosa del realizador. Incluso existen realizadores que dependiendo del enfoque y el estilo que le quieran dar a la pieza indican al editor cada plano y cada efecto que desean así como también la pieza musical que acompañará al audiovisual y los efectos de video y audio que usará en el mismo. Claro está, esto último dependerá de muchos factores a considerar tales como: el estilo del realizador, el tema a tratar; la confianza y relación que exista entre realizador y post-productor; la libertad que éste le brinde a la hora de montar y muchos otros.

Roglán et. al. (1996) definen la etapa de Post-Producción de la siguiente forma:

“Tras el rodaje del documental y la grabación de los sonidos ambiente necesarios, viene la labor de post-producción. Se inicia con la proyección de todo el material rodado y su separación por planos (...) y la redacción de un guión más definitivo. Se inicia el montaje, secuencia por secuencia, y se va comprobando que la codificación visual es la correcta de acuerdo con el mensaje que se quiere transmitir”(p. 129).

Si bien, todas y cada una de las labores de Post Producción antes mencionadas son importantes y determinantes en el resultado final del proyecto, existe una etapa que por su vital importancia y relativa complejidad requiere de mayor atención si se quieren obtener los resultados deseados. Esta etapa es el montaje.

En el caso de nuestro audiovisual, el montaje es un aspecto delicado y que reviste gran importancia puesto que por tratarse de piezas documentales de corta duración y principalmente descriptivas, la manera como son presentadas las imágenes, sonidos y la información en general debe ser lo más concreta y directa posible, sin el más mínimo grado de ambigüedad y sin darle al espectador oportunidad para que ceda en su atención y decaiga en su interés por aquello que se le está mostrando.

En **Escenario Urbano**, el montaje fue dinámico y buscó alternar de la mejor manera posible imágenes y sonidos con el fin de que la visualización de la pieza resultara lo más estimulante posible. Se procuró que en el montaje final las imágenes no duraran más de unos pocos segundos en pantalla, con el objetivo de mantener la interactividad visual, claro está, siempre dependiendo de la naturaleza de las mismas.

Uno de los recursos de los cuales se valió el montaje fue del colorido de las imágenes captadas en nuestra ciudad, que sin duda, constituye un lugar con un atractivo visual invaluable, principalmente compuesto por colores, figuras, formas y perspectivas que conjugan varias épocas, estilos y tendencias.

La intención era que la pieza resultase un bombardeo audiovisual para el televidente. Apreciaremos en él un viaje que recorre la ciudad de este a oeste y de norte a sur; mostrando en ocasiones la arquitectura colonial y moderna de gran valor histórico y dejando ver también obras de arte y patrimonio histórico y cultural, todo esto como elementos fundamentales de ese escenario en el cual se desenvuelve a sus anchas el multifacético y variopinto ciudadano caraqueño.

CONCLUSIONES

Una vez finalizada esta investigación podemos arribar a una serie de conclusiones que se derivan del trabajo realizado en campo y de los resultados logrados durante el registro de cada una de las situaciones establecidas como prioritarias para el desarrollo y alcance de los objetivos planteados al inicio de la investigación. Estos resultados se pueden observar y apreciar en el producto final obtenido, que en este caso, son dos piezas audiovisuales de corte documental.

Inicialmente debemos destacar en primer lugar la importancia y el valor del objeto de estudio seleccionado para la investigación: la ciudad; concebida ésta como un complejo social en el cual la dinámica presente es el resultado de la interacción de sus habitantes en el entorno donde habitan. Estos individuos que habitan la ciudad y que solemos llamar ciudadanos, conviven a diario en medio de realidades diversas de gran interés en un ambiente con una dimensión socio-cultural definida por las relaciones de identificación y socialización.

Todas estas dinámicas, estas relaciones y estos elementos atrayentes de la ciudad como objeto de estudio, nos ofrecieron durante nuestra investigación opciones creativas y discursivas ilimitadas al momento de registrar, procesar y, posteriormente, mostrar las distintas situaciones que se expusieron en las piezas documentales realizadas. Además de ello, la ciudad no sólo nos ofreció posibilidades en lo que respecta a la manera cómo son mostradas las distintas realidades. Hemos podido comprobar que la ciudad también tiene la capacidad de sorprendernos.

Si bien es cierto que en medio de la rutina y la cotidianidad citadina muchas veces ciertas situaciones y determinadas realidades pasan desapercibidas sin que exista para nosotros al menos el más mínimo instante para detenernos a reflexionar, con este trabajo hemos podido constatar que siempre existe algo en la ciudad que nos atrae y que ejerce cierto magnetismo en nosotros. Algo que puede ser visto bajo una perspectiva menos superficial y que incluso nos exige en algunos casos, una postura en donde la transitoriedad no está permitida. Muchas veces es algo que no podemos explicar con palabras, otras veces son sus habitantes, sus espacios, sus paisajes o su compleja e incomprensible naturaleza la que nos hace detenernos a pensar y a observar más allá de lo obvio y de lo aparente. Es algo que nos hace sentir y vivir la ciudad.

Fue así entonces como en base a un proceso de análisis y selección previa se elaboró a manera de propuesta un listado de temas urbanos a desarrollar dentro de la serie documental, todos y cada uno de ellos con un elemento en común que los hace poseer una cohesión temática y argumental entre sí: **la ciudad asumida como un espacio de convivencia e interacción**. Como resultado de este proceso dimos finalmente con un conjunto de temáticas propias de los centros urbanos cuyo posible y futuro desarrollo implica todo un reto no sólo dentro del oficio documentalista, sino también en materia de investigación en diversas disciplinas, en especial, las ciencias sociales.

Adicionalmente, también fuimos testigos de un fenómeno que hasta hace poco tiempo no éramos capaces de reconocer ni de identificar. Fenómeno que se caracteriza por el ir y venir de información y situaciones en un vaivén que nos deja un vacío permanente y en el que gran cantidad de datos son constantemente ignorados de manera consciente o

inconsciente por cada uno de nosotros, en parte gracias a que permanecemos inmersos en nuestro agitado día a día. Este vacío o fenómeno que se genera en nosotros ha sido llamado de muchas maneras, unos lo definen como el *fenómeno de la No Ciudad en la ciudad*, sin embargo sea cual fuere el nombre que se le atribuya, sus efectos en la sociedad urbana actual son innegables y claramente apreciables.

Gracias a entender, interpretar y reconocer este fenómeno, luego de una investigación previa, es que hemos podido concluir, también en base a lo observado y en base al material recolectado durante nuestro proceso de realización, que si nosotros como habitantes de la ciudad nos proponemos dedicar un instante de nuestras vidas a contemplar y descubrir todo aquello que nuestra ciudad esconde o nos ofrece y le damos la oportunidad de sorprendernos, ella; nuestra ciudad, no nos defraudará ni nos decepcionará. Como dicen por allí; el secreto está en nunca perder la capacidad de sorprender ni de ser sorprendidos; y sobre todo en el deseo de querer ver más allá de lo que se aprecia a simple vista.

Por otro lado, en segundo lugar, pero no menos importante, debemos destacar el valor que ha tenido para el logro de nuestros objetivos el documental como una herramienta de comunicación. A comienzos de nuestra investigación nos propusimos emplear este género audiovisual como una herramienta de información para el público con un fin específico: hacer que el ciudadano conociera un poco más de la ciudad dónde vive y despertar en él ese interés y esa empatía para con su entorno urbano. Fue así como decidimos emplear el documental en su modalidad televisiva a fin de aportar algunas ideas y elaborar una propuesta clara para contribuir a minimizar los efectos de esa compleja

problemática presente en la sociedad urbana contemporánea, en vista de que encontrar una solución es un logro que escapa del alcance de nuestras posibilidades.

Fue así como luego de una previa investigación bibliográfica y la posterior aplicación de las técnicas propias de la práctica documentalista recopilamos una serie de informaciones relacionadas con la temática a tratar en los episodios desarrollados de la serie, material que a su vez nos ofreció y nos abrió nuevas puertas y que amplió nuestros horizontes y perspectivas para el logro de un resultado final más completo y sólido tanto en contenido y valor teórico, como también, en lo que a valor estético se refiere.

RECOMENDACIONES

Como bien sabemos, el documental como género surgió de manera paralela al desarrollo urbano contemporáneo. La ciudad y el documental han estado ligados desde su génesis de una manera que no podríamos considerar casual. Por ello, consideramos que se deben fomentar en comunicadores, cineastas, documentalistas y demás, todas aquellas iniciativas que permitan fortalecer ese lazo y esa relación, con el fin de ampliar los horizontes y las fronteras del conocimiento colectivo y así impactar de manera directa e indirecta en las distintas realidades y, si es posible, generar cambios en los paradigmas y mejorar la relación existente entre los habitantes de las ciudades y su entorno.

Esta labor no solo debe limitarse sólo al trabajo audiovisual. La ciudad es un universo que ofrece gran variedad de posibilidades no sólo a documentalistas o practicantes del género audiovisual. Actividades como la fotografía, la música, la literatura, la pintura, entre muchas otras manifestaciones del arte y la creación tienen en la ciudad un motivo de inspiración permanente y en constante cambio.

La ciudad debe ser mostrada y vista bajo variadas perspectivas y miradas, pues así se hace honor a su esencia de dinamismo, mutabilidad y a esa naturaleza cambiante en la que radica lo sublime de su existencia.

Sin embargo, aparte de este objetivo expreso, la intención de nuestra investigación también pretendió cumplir con un segundo objetivo: destacar el valor del documental en el medio televisivo como un instrumento de gran potencial comunicacional.

Como pudimos apreciar, el documental es y será siempre considerado un género que produce un impacto considerable en las masas. Si bien no ha sido explotado del todo debido a causas que se alejan del mero objetivo de informar, no cabe duda que su poder y su importancia dentro de los medios tradicionales y no tradicionales es determinante. Hoy en día el documental tiene cabida no solo en el cine y la televisión; medios como el Internet con sus infinitas modalidades y alcance les brindan a jóvenes documentalistas la oportunidad de mostrar su trabajo al mundo sin ningún tipo de restricción o requisito previo.

Además, como hemos podido comprobar, el documental como género funciona como un instrumento que puede despertar y fortalecer esa identidad que se genera entre el individuo y todo aquello que le rodea. En este caso la relación de identidad se establece entre el individuo y la ciudad donde habita, pero bien este principio podría ser aplicado a la relación entre el individuo y la música; el individuo y el arte o entre el individuo y la naturaleza. La importancia del documental como una herramienta para despertar en el público el interés sobre algún tema determinado es enorme. Esto sumado al poder que tiene el medio televisivo, aun a la vanguardia en lo que a masificación de contenidos se refiere, son dos elementos que al conjugarlos pueden arrojar resultados favorables.

El documental como medio de expresión es una práctica que contribuye a reforzar en el individuo el sentimiento de pertenencia a una comunidad o grupo y a fortalecer su identidad como sujeto social. Su objetivo principal debe ser siempre el de mostrar, revelar, divulgar y preservar el patrimonio espiritual y cultural del hombre y de la humanidad.

Sin embargo, debemos estar claros que el documental como género no puede ejercer el poder inmenso que tiene si no existe un medio con un código específico y adecuado que le sirva de canal para llegar a las masas. Es aquí donde proponemos el medio televisivo como un medio que posee determinadas características que lo hacen ideal para la efectiva transmisión del mensaje. Para cerrar, con respecto a esta situación es conveniente citar finalmente a David Goldsmith, para destacar un planteamiento expuesto por él en su obra *El Documental*, en el año 2003; planteamiento que consideramos esclarecedor, conclusivo, motivador y que en fin resume y da respuesta a muchas de las inquietudes expresadas a lo largo del trabajo investigativo:

“la televisión es ya un fenómeno imparable y a los documentalistas les corresponde la tarea de alimentar a esta criatura insaciable con una dieta que sea entretenidamente variada, provocativamente estimulante e intelectualmente nutritiva”. (Goldsmith, 2003, p. 7)

Referencias:

Barrios, G. (1997). *Ciudades de película*. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.

Bell, D., MacDonald, D., Shils, E., Adorno, T., Horkheimer, M., Lazarsfeld, P y Merton, R. (1992). *Industria Cultural y sociedad de masas*. Monteávila Editores. 3ra Edición.

Borja, J. (2010). *La democracia en busca de la ciudad futura*. En Sugranyes, A., Mathivet, C. (Ed.), *Ciudades para todos: por el derecho a la ciudad. Propuestas y experiencias*. (2010) Chile: Editorial Habitat Internacional Coalition. Recuperado de <http://www.hic-net.org/content/Ciudades%20para%20todos-ESP.pdf>

Cabrujas, J. I. (1999). *La Ciudad Escondida*. En Hernández, T. (Ed.), *Caracas en 20 afectos*.(1999). Caracas, Venezuela: Ediciones Museo Jacobo Borges. Recuperado de <http://www.analitica.com/art/1999.06/leer/00026.asp>

Dayán, D. (1997). *En busca del público: recepción, televisión y medios*. Colección “El mamífero parlante”. Gedisa Editorial.

Feldman, S. (1974). *El Director de Cine: técnicas, mitos y sometimientos*. Buenos Aires, Argentina: Granica Editor.

Fernández, E. (1994) *La Producción de Reportajes y Documentales en Televisión*.

García, J. (1965). *Televisión, educación y desarrollo en una sociedad de masas*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Balmes de Sociología.

Goldsmith, D. A. (2003). *El Documental: entrevistas en exclusiva a 15 maestros del documental*. España: Editorial Océano.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (1998). *Metodología de la Investigación*. Lugar: México: Mc Graw Hill.

León, B. (1999). *El Documental de divulgación Científica*. España: Editorial Paidós.

Recuperado de

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/lechuga_a_be/capitulo3.pdf

Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes Trópicos*. España. Ediciones PAIDOS Ibérica.

Medrano, A. (1982). *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*.

España: Editorial ATE. Recuperado de

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/lechuga_a_be/capitulo3.pdf

Mitry, J. (1974). *Historia del Cine Experimental*. Valencia, España: Fernando Torres Editor.

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

Ottolina, R. (1980). *Juicio a la televisión venezolana*. Revista Resumen, 346. Recuperado de http://www.analitica.com/bitblo/varios/renny_juicio_tv.asp

Piccinato, G. (2007), *Un mundo de ciudades*. Ediciones Fundación para la Cultura Urbana.

Rabiger, M. (1987). *Dirección de Documentales*. España: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Recuperado de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/lechuga_a_be/capitulo3.pdf

Roglán, M. y Equiza, P. (1996). *Televisión y Lenguaje: Aportaciones para la configuración de un nuevo lenguaje periodístico*. España: Ariel Comunicación.

Vertov, D. (1922) *El Cine Ojo*. Rusia

Zettl, H. (1999). *Manual de Producción de Televisión*. México: Internacional Thompson Editores.

Ley de Cinematografía Nacional. Disponible en: www.cnac.gob.ve

Ley de Ejercicio del Periodismo.

ANEXOS

**GUIÓN LITERARIO CINEMATOGRAFICO ESCENARIO URBANO – VERSIÓN
DEMO – DURACIÓN: 12 MINUTOS.**

Locutor – Voz en OFF:

- La experiencia de vivir en Caracas está aderezada con matices agridulces, en materia de transporte si se posee vehículo hay que aprender a lidiar con el tráfico, pero si se es peatón debemos enfrentar el hecho de tener que usar el transporte público...

Locutor – Voz en OFF:

- Y es precisamente a pie que encontramos las situaciones más pintorescas, el crecimiento de la población y la inmediatez que caracteriza nuestro ritmo de vida han generado el desarrollo de ciertas industrias ambulantes, para rendir el tiempo y dinero el caraqueño recurre a variadas alternativas alimenticias...

Locutor – Voz en OFF:

- De la misma manera podemos conseguir prendas de vestir, artículos para el hogar y un sin fin de productos, muchas veces de procedencia no especificada...

Locutor – Voz en OFF:

- Así nos adentramos en el mundo del comercio informal...

Zuleima Villamizar – Economista:

- “En la mayoría de los países de América Latina las migraciones internas generaron un crecimiento desmedido de la población urbana y esto a su vez produjo una saturación de la demanda de empleos formales”

- “La economía informal se refiere a toda actividad económica que esta fuera de la regulación del estado, sin embargo detrás de ella hay toda una estructura social y cultural que ha sido objeto de estudio por muchas ciencias sociales, la buhonería constituye una de las manifestaciones de la economía informal.”

Locutor – Voz en OFF:

- Por ser una fuente primaria de subsistencia, alrededor de la buhonería se ha desarrollado toda una cultura...

Zuleima Villamizar – Economista:

- “Un ejemplo es el tipo lenguaje que utilizan los buhoneros para vender su mercancía...”

Locutor – Voz en OFF:

- En la buhonería se ven envueltas personas de uno y otro sexo y de todas las edades...

Zuleima Villamizar – Economista:

- “Pero no todas las personas que participan en la buhonería pertenecen a sectores pobres de la población... aunque hay trabajadores del sector informal que lo que desean es proveer modestamente a su familia, muchos puestos de buhonería no son sino extensiones de locales

comerciales formalmente constituidos... incluso se han visto casos de comerciantes que han migrado totalmente hacia la buhonería...”

Locutor – Voz en OFF:

- Más allá del esfuerzo de las autoridades por reubicar la buhonería existe una realidad de miles de sobrevivientes que día a día se pasean por el umbral de la legalidad para proveer el sustento a sus hogares...”

Locutor – Voz en OFF:

- Cuando escenario urbano continúe...

Locutor – Voz en OFF:

- ¿Adonde acuden los ciudadanos a buscar alimento para el alma?...

Locutor – Voz en OFF:

- En la ciudad los sobrevivientes libran día a día una lucha por hacerse de alimento para el cuerpo y también para el alma, y para expresar su fé acuden con mucho fervor a templos, donde hacen contacto espiritual con su dios, ese dios que en muchas oportunidades queda excluido de nuestros actos o pensamientos, pero a quien apelamos en momentos de necesidad...

- Y de acuerdo con la naturaleza de esa necesidad el ciudadano concurre a la guía espiritual asistida...

Celia Blanco – Espiritista:

- “Tengo 37 años aquí hablando con la gente... los conozco y me conocen y además los quiero mucho hasta los que no me quieren...”

Locutor – Voz en OFF:

- No importa el sexo o el estatus social...

Celia Blanco – Espiritista:

- “Yo tengo clientes de todas clases...”

Locutor – Voz en OFF:

- La dinámica urbana genera necesidades espirituales en todos, obligándonos a buscar esa ayuda intangible.

Celia Blanco:

- “Aquí hay dos clases de gente: la que cree y lo dice, y la que cree y no lo dice... porque la que cree y lo dice se ha deslastrado de una cantidad de cosas ha aceptado su papel en la sociedad y que no tiene nada que ver con su vida ni que le afecta ninguna cosa porque estas cosas espirituales la gente las usa como un soporte, y el que no lo dice, aunque sigue creyendo se siente culpable por no aceptarlo. Yo no conozco a nadie a nadie en Venezuela que no conozca a María Lionza, el que dice que no la conoce no es venezolano, porque ella representa lo que somos los venezolanos, una raza mestiza que además lo aceptamos y estamos orgullosos de ella, aquí no hay nadie que no tenga un abuelito negro y un abuelito blanco.

Locutor – Voz en OFF:

- “Pero, ¿tiene verdadera fe el ciudadano, somos verdaderos creyentes o solo nos aferramos a Dios cuando lo necesitamos y no vemos otra opción?”

Celia Blanco:

- “Hay gente que es fanática y no pasa del catecismo, bueno eso es su problema... el problema es cuando la gente pasa del catecismo y no quiere aceptar la grandeza de Dios... la grandeza de Dios es tan palpable que se ve en un hermano gemelo... son igualitos dos espíritus diferentes... todo se hace en el nombre de Dios....”

Locutor – Voz en OFF:

- Sea cual sea nuestro nivel espiritual la guía esotérica nos alimenta y nos reconcilia con la urbe permitiéndonos coexistir...

Celia Blanco – Espiritista:

- “Además somos un pueblo feliz o por lo menos lo éramos...”

Locutor – Voz en OFF:

- La concurrencia de los vecinos permite a Celia Blanco subsistir, sin embargo, ella ve su oficio más allá de lo meramente económico...

Celia Blanco – Espiritista:

- “Esto no es un negocio... esto es la vida...”

Locutor: Voz en OFF:

- El magnetismo que ejerce la ciudad sobre los individuos es muchas veces una fuerza desproporcionada que ataca y seduce.
- Las migraciones internas de los países son una muestra viva de ello, aun cuando este fenómeno sea atribuible a razones estrictamente de orden económico, la verdad continua siendo un enigma para muchos.
- No es difícil encontrar a nuestro paso gente que asume la dureza de la calle, dejando atrás mejores condiciones en la provincia...

Jonathan Rondón – Malabarista:

- "Guao! mira Caracas es como dicen por allí, Caracas es Caracas y el resto es monte y culebra... Caracas es una ciudad ruda en el ámbito de seguridad sabes?...es muy baja, hay demasiada delincuencia, como personas que convivimos con gente de clase baja, gente de la calle que a veces nos toca quedarnos en la noche, nos damos cuenta de la situación tan fuerte que hay en esta ciudad más que todo en la capital..."

Locutor – Voz en OFF:

- Ganarse el pan, significa para muchos tener que hacer malabares, aun en el sentido estricto de la frase...esta realidad alcanza inclusive a quienes admiten vivir por amor al arte...

Jonathan Rondón – Malabarista:

- "Lo comencé más que todo por la necesidad de dinero, porque nací en Mérida y me trasladé hace 5 años aquí a Caracas y fue donde aprendí el oficio de los malabares, a medida que fue pasando el tiempo y fui aprendiendo más cosas me fui dando cuenta que bueno, en realidad me

gustaba más el arte que el dinero y empecé a como quien dice, a tomar conciencia y me empezó a gustar mucho más los malabares porque me gustaba que los niños se rieran, me gusta más que todo trabajar con niños porque captan más, se divierten más, son más dinámicos, más prácticos...”

Locutor – Voz en OFF:

- Hambre y arte; dos polos entre los que se pasean miles de personalidades, quienes aun pasando inadvertidos para la mayoría de quienes sufrimos los rigores de la luz roja, logran arrancarle una mirada de asombro y quizás unas monedas a los afortunados que se encuentran a la vanguardia en el tráfico...

Jonathan Rondón – Malabarista:

- “A mí me encanta un semáforo...porque veo el rostro de las personas, de repente como se sienten, sus miradas, sus caras, sus gestos...es peligroso ¿sabes?... hay gente que anda como quien dice sin dueño, sin freno y ¿sabes?, no respetan la luz roja, no respetan el cruce peatonal, y hay que estar siempre pendiente porque si te descuidas en un semáforo te pueden atropellar fácilmente...”

Locutor – Voz en OFF:

- El ritmo de la urbe deriva de nuestro constante movimiento...Nos mueven las necesidades de alimento, de dinero, de guía espiritual, pero también nos mueve la necesidad de expresar algo más que carencias...y es que en definitiva nadie tiene la certeza del papel que nos va a tocar interpretar mañana...

GUIÓN LITERARIO CINEMATOGRAFICO DE ESCENARIO URBANO –

CAPÍTULO 1 SUPERBLOQUES – PARTE 1:

PRIMER NEGRO:

Off: El crecimiento de los centros urbanos en América Latina, es un fenómeno exponencial. Día a día, la densidad poblacional en nuestras ciudades crece, y con ello la problemática que esto genera... Caracas no es una excepción.

Off: Hace ya más de medio siglo, la presencia en nuestro país de una serie de factores generó los movimientos demográficos determinantes en la historia contemporánea de nuestra capital.

Off: Disminución de la tasa de mortalidad y aumento de la natalidad; desarrollos en materia de vialidad; difusión cultural de los valores propios de la vida urbana, abandono del campo, concentración de mejores servicios y aumento de la inmigración, fueron sólo algunas de las causas del crecimiento repentino de la población urbana en Venezuela... Y las consecuencias no se hicieron esperar.

Off: Con el ascenso al poder del General Marcos Pérez Jiménez, comienza a imponerse en Venezuela un modelo de desarrollo expresado en una doctrina denominada: “Nuevo Ideal Nacional”.

Off: De esta forma, el régimen perezjimenista se propuso enfrentar la problemática de la vivienda marginal: más de cuarenta mil ranchos en los cerros y quebradas de Caracas a

principios de los años cincuenta. Con ello, el dictador demostraría su empeño en adelantar la “transformación del medio físico”, postulada por el “Nuevo Ideal Nacional”.

Off: Sin embargo, la opción elegida no pareció, a juicio de los expertos, ser la más idónea.

Off: La sustitución de barriadas populares por otro tipo de estructuras, tuvo una interpretación dicotómica en la sociedad.

Off: El perfil caraqueño se reacomodó para alojar nuevas siluetas que, como testigos mudos, siguen contemplando y acompañando la vorágine capital... De esta manera, llegaron los *Superbloques*.

Off: El Taller de Arquitectura del Banco Obrero, TABO, de la mano de Carlos Raúl Villanueva, se propuso desde sus comienzos seguir las directrices de la arquitectura contemporánea, buscando así otorgarle a la vivienda las características necesarias para que en ella se desarrollara a plenitud la vida de los ciudadanos. Muestra de ello fue la adopción del modelo del gran edificio multifamiliar, la "Unidad de Habitación".

Off: Cuando Escenario Urbano regrese...

¿Cómo es la experiencia de vivir en un superbloque?

¿Cuál ha sido la influencia de la historia política del país en la cotidianidad de los superbloques?

SEGUNDO NEGRO:

Off: La nueva realidad económica reinante en el país y la idea de la “transformación del medio físico”, determinaron la ejecución del proyecto de construcción de viviendas populares más ambicioso de América Latina.

Off: En 1951, el Taller de Arquitectura del Banco Obrero, TABO, formuló el denominado “Plan Nacional de la Vivienda”. Este plan expuso una serie de proyectos cuyos diseños, en un primer momento, respondían a los modelos universales propuestos por la prestigiosa figura de Le Corbusier. No obstante, en la práctica, los proyectos adelantados por el joven y entusiasta equipo del TABO, liderados por Villanueva, se verían sometidos a un alienante proceso de reducción para ser adaptados a las exigencias y objetivos del régimen gubernamental.

Off: El primer superbloque construido en Caracas fue el de la “Unidad de Habitación Cerro Grande”, en El Valle. 144 apartamentos distribuidos en 15 plantas, logran una densidad de 300 habitantes por hectárea para la fecha de su inauguración, en diciembre de 1954. Entre algunas de las características destacables de su diseño se encuentran: la orientación solar óptima, definida e igual para todos los ambientes; y la sensación visual completa, puesto que cada apartamento tiene vista hacia el Norte y hacia el Sur.

Off: Al iniciarse la política de erradicación de ranchos, empezó, en 1954, la construcción masiva de superbloques en Caracas. El proyecto de mayor alcance, y bandera del “Plan Nacional de la Vivienda”, fue el de la “Comunidad 2 de Diciembre”, posteriormente

rebautizada como “23 de Enero” por el pueblo caraqueño a la caída del régimen del General Marcos Pérez Jiménez, y convertida en parroquia en el año 1966.

Off: Para el momento de su inauguración el 2 de Diciembre de 1955, este complejo urbanístico apenas contaba con trece superbloques y 52 pequeños edificios de 4 pisos, para un total de 2.366 apartamentos en su primera etapa.

Off: En el diseño de los superbloques del Banco Obrero, algunas características del modelo Le Corbuseriano progresivamente se fueron dejando de lado, buscando la máxima eficiencia en el uso de los recursos para la consecución de un mayor número de unidades. Muestra de ello es el cambio en el uso de galerías o corredores, en función de la exhibición del esqueleto estructural sobre fachadas planas.

Off: Los habitantes del 23 de Enero no pueden ocultar su orgullo por vivir en esa zona.

Off: Un arraigado sentimiento de orgullo que los lleva a defender los orígenes de su comunidad.

Off: El 23 de Enero constituye una referencia histórica como bandera de lucha social; como símbolo de la organización de la comunidad y del poder popular.

Los orígenes sociales de esta colectividad han dictado el estilo de vida de las generaciones posteriores.

Off: Luego de casi cuatro años de construcción y una inversión de un poco más de cien millones de bolívares, la "Comunidad 2 de Diciembre" alcanzó dimensiones descomunales: 38 superbloques y 42 bloques pequeños, distribuidos en 3 etapas, para un total de 9.176 apartamentos, que esperaban albergar a unos sesenta mil habitantes.

Off: El curso de la historia determinaría para el "Nuevo Ideal Nacional" de Pérez Jiménez, un desenlace diametralmente opuesto a sus intenciones. Miles de desplazados buscarían otras opciones de vivienda en la capital.

Off: Adicional a los movimientos de población, se une el gran acontecimiento social y político de la época: el 23 de Enero de 1958.

Off: El General Marcos Pérez Jiménez huye de Venezuela, marcando esto la caída de su régimen dictatorial. La comunidad "2 de Diciembre" observa cambios dramáticos en su nombre y en su destino. El ahora llamado "23 de Enero", punta de lanza del "Plan Nacional de la Vivienda" y proyecto estandarte del régimen militar, sufre los rigores del desorden social.

Off: La mayor parte de los edificios de la urbanización se encontraban desocupados para el momento de la caída del gobierno de Pérez Jiménez. Toda la zona Este del proyecto, fue tomada por el pueblo; más de quince mil personas participaron en las invasiones.

Off: Cuando Escenario Urbano regrese:

¿Cuál es la actitud del nuevo gobierno frente a las políticas de vivienda que se venían implementando?

TERCER NEGRO:

Off: La modernidad arquitectónica en la que se fue sumiendo Caracas con la aparición de los *Superbloques*, no significaba más que la continuación de un proceso de transformación que luego se tornó definitivo en la conformación de su imagen urbana contemporánea.

Off: Simultáneamente al despertar de Caracas como metrópolis, los proyectos urbano-arquitectónicos llevados a cabo en la era previa a los superbloques, exhibían la modernidad heterodoxa como expresión de la nueva escala urbana. De esta manera, la ciudad demandaba cambios respecto a los modelos de parcelamiento o del tejido tradicional urbano. Y para atender a estos cambios, en los nuevos proyectos urbanísticos confluyen ideas de la arquitectura moderna, necesidades de la población, y la disponibilidad de suelo e inversión.

Off: Es así como empieza la transformación del perfil urbano caraqueño y los nuevos íconos ciudadanos se dejan conocer.

Off: Dos épocas distintas... dos tipologías distintas... dos propuestas distintas... un mismo genio creador.

Off: Pero, ¿qué propuesta era la más idónea para Caracas?

Off: La "Unidad de Habitación El Paraíso" fue inaugurada en 1956. Constituyó un ensayo formal para la construcción masiva de superbloques. El proyecto original contemplaba tres superbloques, de los cuales solamente se construyó uno. 182 apartamentos dúplex se

distribuyen en 18 plantas. Pensado para albergar 1.120 personas, sus dos primeras plantas son el área de estacionamiento y servicios, las cuales tienen salida a la calle a través de un particular sistema de rampas.

Off: Con la llegada de la era democrática, todos los proyectos inconclusos de la era militar fueron sometidos a consideración por las nuevas autoridades. Así, el Banco Obrero ordena el "Proyecto de Evaluación de los Superbloques", una especie de revisión introspectiva a través de la cual se pretendía justificar cualquier decisión que se tomara con respecto a la construcción masiva de superbloques.

Off: Dentro de este informe evaluador, se pudieron encontrar consideraciones que explícitamente indicaban la conveniencia en cuanto a la suspensión de la construcción de superbloques por parte del gobierno. También se sugería que la construcción masiva de superbloques acarrea una serie de problemas humanos que atentan contra el normal proceso de urbanización.

Off: En el próximo episodio de Escenario Urbano...

ENTREVISTAS ESCENARIO URBANO – SUPERBLOQUES PARTE 1 – PRIMER NEGRO:

Arq. Marcos Negrón:

“Los años 50 hay que ubicarlos en su contexto histórico... son aquellos años en los que creíamos que éramos ricos...en aquellos años teníamos una población bastante menor lo que tenía como efecto que el ingreso petrolero per-capita fuera mucho mayor en ese entonces que lo que es actualmente”

Arq. Oscar Olinto Camacho:

“Hay un ingreso fiscal enorme...empieza la renta petrolera a crecer en la década del cincuenta, hay un gobierno... la junta revolucionaria degobierno que da un golpe de estado y comienza un autoritarismo que se centraliza después en el 52 con el inicio de la dictadura de Pérez Jiménez... hay además unas expectativas en lo que es la ciudad... como el gran brillo al campesino... de que voy a emigrar porque allí encuentro algo...

Uno de los grandes problemas de la ciudad no es su crecimiento sino la velocidad de su crecimiento. La rata de urbanización que tuvo Caracas bueno, yo se las pongo a cualquier otro país por allí y van a tener dificultades.”

Arq. Marcos Negrón:

“La verdad es que se estaba dejando fuera una gran parte de la población venezolana en general que es la que termino... bueno ya lo venía haciendo desde antes, pero ocurre después con más magnitud, con más intensidad...en lo que se han llamado las áreas informales o marginales o los barrios de rancho.”

Arq. Oscar Olinto Camacho:

“Estos grupos militares comienzan a tener una visión de la ciudad manejada por Pérez Jiménez de la limpieza de la ciudad... estética, es decir, de la transformación del medio físico nacional a través de su gran proyecto político que era el Nuevo Ideal Nacional”

Arq. Alfredo Cilento:

“A Pérez Jiménez no le interesaba que los turistas que llegaban a Caracas se encontraran de frente... con una de las zonas de barrio más visibles de la ciudad... esa es una de las razones por las cuales la operación de erradicar los ranchos de todo ese sector, que además estaba frente a Miraflores, tuvo tanta urgencia y fue hecha con tanta velocidad...”

Arq. Alfredo Cilento:

Antes de que se comenzara el programa de construcción de superbloques un informe del departamento socio-económico del Banco Obrero lo que recomendaba era rehabilitar esos barrios; era reorganizarlos, mejorar, consolidar esos barrios y no erradicarlos.”

Arq. Oscar Olinto Camacho:

“En el informe de siete paginitas con unas fotografías al lado... sin nada rimbombante se dice: las alternativas son erradicar, mejorar... tal cosa, eran tres o cuatro alternativas... escogen mejorar los barrios lo que hoy es habilitación física. Pérez Jiménez contrariamente no cree en eso, no cree en el informe... Pacaní que era militar también retirado pero era militar no cree en el informe de los civiles y este informe que hoy en día está vigente que es la habilitación de barrios le dice al país: no en el nuevo programa de viviendas del 51 al 57 aparece como salida

al problema de los barrios erradicación y no solamente erradicación... los términos peyorativos que usaba Pérez Jiménez con los habitantes de los barrios eran críticos.”

Arq. Alfredo Cilento:

“En verdad fue una operación de ingeniería impecable desde el punto de vista de la ingeniería, tecnológicamente impecable aun cuando sus efectos sociales fueron terribles porque en primer lugar se introdujo una tipología de vivienda que para los venezolanos era desconocida: el edificio de 14 o 15 pisos; y en segundo lugar porque se erradicó toda esa zona de barrios algunos en muy malas condiciones pero otras áreas de la zona del 23 de Enero... hoy 23 de Enero... eran áreas como el área de lo que es hoy Agua Salud donde habían casas o viviendas de relativamente buena calidad.”

Arq. Oscar Olinto Camacho:

“No podía negarse que era un avance material como no se pueda negar nunca la transformación del medio físico a nivel nacional de Pérez Jiménez con las autopistas ,carreteras, hospitales, ciudad universitaria, es decir, la obra física material esta, pero detrás de la obra física material que era el criterio de Pérez Jiménez muy bien estudiado... yo no lo podría negar inteligentemente estudiado, era usar lo estético, la transformación del medio físico para tapar las arbitrariedades políticas, los asesinatos, la represión y la pobreza que crecía en su mandato.”

Arq. Alfredo Cilento:

“Nosotros en Caracas, digamos las construcciones altas en la ciudad prácticamente surgieron con el programa de superbloques del Banco Obrero de los años 50... aunque en Caracas había

edificios altos, sin embargo, fue con la construcción masiva de edificaciones altas en el programa de superbloques construidos fundamentalmente en Caracas y en el Litoral cuando se introdujo de alguna manera la tecnología de los edificios altos.”

Arq. Marcos Negrón:

“Los superbloques... el concepto básico fue llevado a cabo... fue desarrollado por un equipo del Banco Obrero, el llamado TABO o sea Taller de Arquitectura del Banco Obrero que lo dirigía Carlos Raúl Villanueva, sin duda, el más importante arquitecto venezolano del siglo 20 e inspirado en una tradición europea muy importante que es la tradición LeCorbuseriana... que eran estas especies de ciudades verticales de grandes edificios que contenían prácticamente los servicios dentro de ellos... los superbloques son de alguna manera una réplica de esa experiencia en una escala considerablemente mayor, es decir, Francia nunca llegó a construir un desarrollo de tal magnitud... no hablo de todo lo que hizo el Banco Obrero, sino básicamente lo que fueron los superbloques hasta el año 1958”

ENTREVISTAS ESCENARIO URBANO – SUPERBLOQUES PARTE 1 –

SEGUNDO NEGRO:

Elsa Aquino

“Yo vine aquí hace... en el año 56... aquí me casé, aquí tengo todos estos años que han pasado los tengo viviendo aquí... conocí esta zona cuando estaba recién inaugurada... era una zona muy bonita, muy amplia, muy cuidada... esto bueno... es un recuerdo que nos dejó bastante grato el general Marcos Pérez Jiménez...”

Elsa Aquino

La gente aquí es muy solidaria, es muy buena...nos ayudamos unos a otros mutuamente... somos como una gran familia... como una gran familia... te puedo decir porque yo tengo ya cincuenta y tanto años viviendo aquí y nunca he tenido inconvenientes con nadie, mis hijos tampoco”

Celia Blanco

“Yo vivo en el superbloque 20 y 21...”

Elsa Aquino

“Esto no es un barrio, ni es un... como dice mucha gente...“el barrio 23”...no, esto es una urbanización...”

Celia Blanco

“Yo me considero familia del 23 de enero viviendo aquí porque a pesar de todas las cosas... aquí estamos muy cerca del Centro, tenemos farmacia, tenemos todas las comodidades, transporte... verdaderamente es una parroquia muy popular, gozamos de todos los bienestares que necesita una parroquia pues... verdaderamente no tengo nada de qué quejarme en ese sentido...”

Elsa Aquino

“Pertenezco al Club de Abuelas... hasta ahora estamos bastante orgullosos de haber despertado ese interés en las personas mayores para que participen en ese Club de Abuelas porque antes los viejos estábamos relegados, ahora bueno... compartimos más...”

Celia Blanco

“Nosotras las abuelas siempre nos tienen nada más en el rincón... para la cocina... los nietos... pero gozamos mucho en el Club de las Abuelas, nos divertimos, compartimos, nos llevan a encuentros, nos llevan a pasear... la estoy pasando bien... después de tanto tiempo de pasarla mal ahora la estoy pasando bien...”

Arq. Alfredo Cilento:

“La gente que sacaron a la fuerza de la zona del 23 de Enero fue y se estableció en lo que es hoy el barrio Observatorio e invadió después los terrenos de Petare donde invadieron no sólo terrenos municipales sino terrenos privados... los barrios de Petare se formaron de los años 50 para acá y los barrios del Observatorio también... esa zona invadida... toda esa zona del observatorio”

Arq. Oscar Olinto Camacho:

“Eso fue un experimento desde el punto de vista urbanístico arquitectónico en Venezuela único en Latinoamérica, además hecho por destacados arquitectos de ese momento, pero había un problema desde el punto de vista socio-cultural: que vino la caída del dictador y los bloques fueron invadidos...”

Arq. Alfredo Cilento:

“Casi desde el momento en que fueron totalmente terminados, las invasiones desvirtuaron totalmente la imagen que los arquitectos se proponían con el 23 de Enero... en primer lugar a la caída de Pérez Jiménez había todavía alrededor de 10 mil apartamentos en construcción que fueron invadidos... que no fueron entregados por el Banco Obrero, fueron invadidos por los mismos que habían sido sacados de allí o por parte de la gente que había sido erradicada de esa zona e inmediatamente en los años 60 todos los taludes, áreas verdes que no estaban más o menos controladas por los vecinos, etc. fueron invadidos hoy en día el 23 de Enero lo que parece es un inmenso rancherío con unos superbloques sembrados allá adentro”

Arq. Marcos Negrón:

“El modelo de los superbloques debió ser corregido buscando algunas inserciones urbanas que llenaran un poco esos vacíos que después fueron llenados espontáneamente... esos vacíos los llenó la gente con construcciones espontáneas y por tanto en una situación más o menos caótica”

Arq. Oscar Olinto Camacho:

“Cuando cae Pérez Jiménez que viene el populismo después en ese momento converge el plan de emergencia, los superbloques se llenan, los campesinos llenan de cochinos las bañeras... ese informe declara que no hay que continuar superbloques.”

ENTREVISTAS ESCENARIO URBANO – SUPERBLOQUES PARTE 1 –

TERCER NEGRO:

Arq. Marcos Negrón:

“Esa ciudad cambia rápidamente tenía para el año 36 unos 300 mil habitantes... hoy en día como he dicho tiene un poco más de tres millones y cambia no solo en población sino que empieza a transformarse en su apariencia física... la llamada ciudad de los techos rojos donde las torres las alturas mayores eran la Catedral y la cúpula del Palacio Federal Legislativo, sede de la actual Asamblea Nacional, esas torres, esas alturas hoy no se ven por que fueron ocultadas por el desarrollo de los edificios, entre ellos los superbloques”

Arq. Alfredo Cilento:

“En los años 50 con la construcción de las torres...de los edificio norte y sur de las torres del Centro Simón Bolívar, este se convirtieron en el icono... digamos la imagen de la ciudad, las dos torres del Centro Simón Bolívar, una estructura metálica, eso son estructuras de acero lo que pasa es que están recubiertas de concreto... se construyeron y en todo el mundo la ciudad era conocida por el Centro Simón Bolívar”

Arq. Marcos Negrón:

“Son intervenciones muy espectaculares que marcaron definitivamente el paisaje urbano de Caracas... es decir era un salto muy rápido de una ciudad colonial, de una ciudad que no salía del cuadrilátero fundacional”

Arq. Alfredo Cilento:

“Posteriormente digamos...con la introducción del superbloque en Caracas y los conjuntos residenciales de superbloques... ese modelo pues... ese desarrollo urbanístico le dio la vuelta al mundo y apareció también en todas las revistas de arquitectura del mundo

Arq. Marcos Negrón:

“Es curioso que Villanueva haya pasado de la experiencia de El Silencio a la experiencia de los superbloques... yo creo que la experiencia de El Silencio es mucho más interesante que la de los superbloques... la experiencia de El Silencio es una experiencia yo diría que bastante temprana e no diría pionera, porque habían ya cosas ensayadas de ese tipo en otros países pero en todo caso fue muy temprana... recordemos que El Silencio es un proyecto de los años cuarenta y que se termina de construir en los años cuarenta y cinco cuarenta y seis...El Silencio es una experiencia de lo que se ha llamado alta densidad con baja altura...El Silencio fue pensado para que no necesitara ascensor... son edificios de tres, cuatro pisos donde no se necesitan ascensores, lo cual significa no solamente una reducción de costos obra sino de costos de mantenimiento... yo siempre digo que si Caracas se hubiera desarrollado con el patrón del silencio seria hoy en día una ciudad mucho más manejable y más grata de lo que es actualmente...

Arq. Marcos Negrón:

Caída la dictadura el nuevo Banco Obrero dirigido ahora por los gobiernos democráticos... particularmente el primero de estos gobiernos... el de Acción Democrática el de Rómulo Betancourt, encarga una evaluación de los superbloques específicamente, en una comisión donde hubo profesionales muy competentes incluso algunos extranjeros invitados a participar

en esa evaluación...y creo que allí se magnificaron los errores del 23 de Enero y de los superbloques en general.

Arq. Marcos Negrón:

La crítica a los superbloques del Banco Obrero llevo de hecho a su abandono, es decir, a que más nunca hubiera un interés por el mantenimiento y el desarrollo, además de un error clásicamente venezolano que es el de creer que el Estado resuelve todo y esos bloques o esos superbloques su mantenimiento quedaba no en manos de los vecinos sino en manos de un aparato centralizado como era el Banco Obrero.”

Arq. Marcos Negrón:

Ese informe declara que no hay que construir más superbloques... claro está allí había también una fuerza... una incidencia política sobre el gobierno de Pérez Jiménez que si bien era cierto había que re-estudiar un poco más lo de las altas densidades con altura alta... esa situación de de la altísima densidad conduce a que se eliminen los superbloques, no se hacen más superbloques!

Arq. Marcos Negrón:

En Venezuela lo que hoy es verdad mañana no lo es y dentro de un ratito no lo es a nivel político no? porque constantemente ellos están... porque como la mayoría de las decisiones no están muy bien organizadas pues... la improvisación lleva al permanente echa paraatrás y hecha paraadelante... entonces,¿qué hicieron? los reprodujeron; ¿los superbloques donde están?, en El Valle, en Caricuao y en Parque Central que es un superbloque de clase media...

**GUIÓN LITERARIO ESCENARIO URBANO – SEGUNDO PROGRAMA –
SUPERBLOQUES - PARTE II: (Propuesto).**

PRIMER BLOQUE:

Off: La dictadura militar deja en legado a Caracas el fenómeno del superbloque...

Off: Dentro de los conjuntos habitacionales de superbloques más representativos de Caracas, se encuentra la "Unidad Vecinal Simón Rodríguez"...

Off: Entre las últimas construidas en el régimen Perezjimenista, esta urbanización goza de una ubicación privilegiada a las faldas del Parque Nacional "El Ávila"...

Off: En realidad, su diseño es reproducción de la segunda etapa de la "Comunidad 2 de Diciembre", incluyendo las áreas pertenecientes a las unidades cooperativas o áreas de servicio: la escuela, plazas públicas y el mercado techado...

Off: El buen mantenimiento de las instalaciones se debe, en gran parte, a la acción vecinal, que ha permitido a la comunidad organizada tomar las riendas de su propia situación...

Off: Pero la problemática del mantenimiento de las instalaciones se agrava en otras comunidades en particular...

Off: Con la llegada de la democracia, las nuevas autoridades se vieron en la necesidad de confrontar la problemática de la vivienda de bajo costo frente a una creciente demanda...

Off: Las migraciones internas continuaban y persistía el acelerado crecimiento de la población urbana en Venezuela. Entonces, una nueva variable hizo su aparición en la ecuación a resolver por las autoridades: la escasez de terrenos...

Off: Fue en la periferia, donde entonces, se dio continuación a los planes de construcción masiva de viviendas. Los superbloques comenzarían a verse en los márgenes de la ciudad...

Off: Sin embargo, el diseño de los edificios cambió...

Off: El superbloque empieza a ceder espacio frente a estructuras de dimensiones menores...

Off: Entre Caricuao y Caracas existe una dinámica de ciudad dormitorio. Y es que hoy en día, esta parroquia sigue siendo periferia, gracias a los cuatro parques nacionales que la rodean...

Off: En ella se refugian miles de caraqueños, que ocupan sus más de 20.000 apartamentos en 216 edificios, repartidos en 9 sectores, que conforman casi el 10% de la población del Distrito Capital, haciendo de Caricuao la segunda parroquia más populosa de Caracas, seguida de El Valle...

Off: Cuando Escenario Urbano regrese:..

Tras el perfil de los superbloques, se comienza a asomar la modernidad...

SEGUNDO BLOQUE:

Off: Con el paso de los gobiernos de la era democrática, la planificación urbana de Caracas tomó un nuevo matiz y la modernidad dijo “presente” a través de las nuevas ideas planteadas...

Off: Para el momento de su construcción, el "Complejo Urbanístico Parque Central" fue concebido como un proyecto de renovación integral...

Off: En terrenos ubicados entre las avenidas Bolívar y Lecuna, Sur 7y Sur 25, se encontraban las parcelas cuya zonificación de usos múltiples, permitió que se conjugaran en un solo proyecto viviendas, comercios y oficinas, así como otros servicios de carácter recreacional y cultural...

Off: Las obras prosiguieron con la construcción de la segunda etapa entre los años 1971 y 1973. En ella se finalizan los siete edificios residenciales de 40 pisos cada uno, además de un edificio exclusivamente para alojamiento: el edificio Anauco...

Off: Dirigidos a la clase media, los apartamentos del "Complejo Urbanístico Parque Central" poseían características que los diferenciaron drásticamente de los anteriores proyectos de superbloques en el país. 2.200 apartamentos totalmente alfombrados y con aire acondicionado central, conformaban la propuesta de Parque Central...

Off: Las dos primeras plantas de los edificios residenciales estaban destinadas a usos profesionales. Los dos pisos siguientes, son de apartamentos tipo estudio y los siguientes 28 pisos están integrados por apartamentos dúplex...

Off: En total son 317 apartamentos por cada edificio. Pero, ¿cuáles fueron las causas que llevaron a que este proyecto fuese ejecutado por el Centro Simón Bolívar?...

Off: El "Plan Rotival" o "Plan Monumental de Caracas", asomaba una propuesta en la que se reordenaba el casco histórico y se proyectaba la expansión de Caracas a través de la creación de nuevas vías y de otras intervenciones arquitectónicas...

Off: Este proyecto giraba en torno a la monumental Avenida Bolívar y fue creación del arquitecto francés Maurice Rotival. La Compañía Anónima "Obras Avenida Bolívar", más tarde conocida como "Centro Simón Bolívar", fue la encargada de materializar la obra...

Off: En 1961, la nueva planificación urbana sugerida por el mismo Rotival, da origen a los estudios realizados por el Centro Simón Bolívar que conllevan a la ejecución del "Complejo Urbanístico Parque Central"...

Off: Uno de los aspectos más revolucionarios de Parque Central es que fue concebido como una comunidad estable, que dispusiera de todos los servicios requeridos a un alto nivel de exigencia, y que mantuviese, sin subsidio alguno, no solamente todas sus áreas públicas, áreas verdes y servicios básicos, sino también todas las actividades culturales, recreacionales y educativas programadas...

Off: Con ello, se buscaba establecer un claro ejemplo para futuros planes de organización urbana...

Off: Más allá de su aporte al desarrollo urbano y la renovación integral de la capital, Parque Central se ha convertido en pieza esencial de la iconografía caraqueña...

Off: Su perfil se erige y asoma en medio de la extensa ciudad, exhibiendo su gigantesca estatura de hasta 225 metros de altura en sus torres de oficina...

Off: El Centro Simón Bolívar ha sido responsable de otras obras de gran envergadura para viviendas de bajo costo, como lo son el Jardín Botánico o Juan Pablo II. Sin embargo, las características superlativas de Parque Central lo convierten en un proyecto único...

Off: Parque Central evoluciona. El paso del tiempo le demanda adaptaciones y cambios, que su ente administrador, el Centro Simón Bolívar, le ha otorgado con el propósito de seguir respondiendo a las necesidades del colectivo caraqueño...

Off: Cuando escenario Urbano regrese...

¿Qué nueva tipología de vivienda se impone por encima de los superbloques?...

TERCER BLOQUE:

Off: El concepto del superbloque está íntimamente ligado a grandes y heterogéneos grupos sociales. Esta característica le imprime al superbloque una particularidad como objeto de estudio social...

Off: Así pues, la problemática que circunda a los superbloques, se puede asociar tanto a sus características estructurales como al comportamiento que históricamente han presentado sus habitantes...

Off: Con respecto a esta última consideración, algunos estudios de psicología social han señalado la pérdida de identidad que los habitantes de los superbloques han experimentado en sus residencias... Cuestión esta que los ha llevado en casos extremos a desarrollar el sentido de responsabilidad, limitado a sus apartamentos, marginando así las áreas comunes del edificio y de la urbanización...

Off: Pero quizás, la mayor inconveniencia que presentó el proyecto de superbloques, fueron los altos costos de mantenimiento...

Off: No es una tarea fácil sintetizar el impacto que los superbloques han producido en la sociedad caraqueña... Su imponente presencia y más de 50 años atestiguando el acontecer de la ciudad, los convierte en hitos inseparables del perfil urbano de Caracas...

Off: No obstante, esa esencia monolítica que le precede, unida a su origen como herramienta política, han impedido que su magnificencia trascienda en otros ámbitos...

Off: Caracas sigue creciendo... Su evolución es indetenible... Simultáneamente, diversas circunstancias modifican la conducta del ciudadano, quien a pesar de todo no se rinde y sabe seguir adelante...

Off: Pero los habitantes de los superbloques, valiéndose de la inquebrantable nobleza que caracteriza al venezolano, han superado las adversidades y ha logrado mitigar sus efectos, logrando establecer como norma en sus vidas, una altísima prioridad a la convivencia, a la vecindad...

Off: Han sabido lucir, como una “alhaja”, su condición de sobrevivientes, de luchadores. Y han podido transmitir ese sentimiento a las nuevas generaciones...

Off: Han sabido lucir, como una “joya”, su condición de sobrevivientes, de luchadores. Y han podido transmitir ese sentimiento a las nuevas generaciones...

Off: Son cientos y cientos de historias. Los superbloques alojan hoy a miles de caraqueños, miembros de esa bravía stirpe que una vez levantó su voz en nombre de sus ideales y principios. Y que hoy, más de medio siglo después, sigue luchando por ellos...

GUIÓN LITERARIO ESCENARIO URBANO – TERCER PROGRAMA – FE

URBANA:

PRIMER BLOQUE:

Off: En una ciudad como Caracas, donde convergen millones de personas de las más variadas procedencias, las expresiones religiosas son igualmente diversas.

Off: Aquí, diferentes maneras de entender lo sagrado y de expresar la devoción se encuentran. Las prácticas milenarias tienen lugar junto a rituales de reciente aparición, las lenguas se entrecruzan con los símbolos y las tradiciones para dotar de sentido la vida de las personas.

Comunidad Católica

Off: El catolicismo es la religión que cuenta con mayor número de fieles en el país. Se fundamenta sobre los dogmas de la fe en un dios único, en la Santísima Trinidad y en Jesucristo, el hijo muerto y resucitado de Dios. Reconoce la autoridad del Papa como el representante de Dios en la Tierra.

Off: Las iglesias son los templos del culto católico, y en Caracas son casi tan antiguas como la ciudad misma. Sus muros, cúpulas y campanarios no solo cobijan a cientos de miles de creyentes, también narran la historia de la ciudad y la de sus habitantes.

INSERT:

La Conferencia Episcopal Venezolana (CEV) se encuentra en la Prolongación de la Av. Páez a 100 metros de la Universidad Católica Andrés Bello, en Caracas.

Comunidad Krishna

Off: La Sociedad Internacional para la Conciencia de Krishna, conocida como Iskcon por sus siglas en inglés, agrupa a quienes creen en una forma de hinduismo basada en la adoración a Krishna, considerado la octava reencarnación del dios Vishnú.

Off: La espiritualidad krishna se fundamenta sobre 4 principios básicos: no practicar el sexo ilícito, no intoxicarse, no participar en juegos de azar y no comer carne, huevos ni pescado.

INSERT:

El templo de Iskcon Venezuela se encuentra en la Av. Los Próceres con Marqués del Toro, Quinta Lucía N. 43, frente al Parque Residencial Anauco, en San Bernardino.

SEGUNDO BLOQUE

Comunidad Judía

Off: El judaísmo es la más antigua de las grandes religiones monoteístas del mundo. Se basa en las enseñanzas contenidas en la Torá, libro sagrado conocido también como Pentateuco, y propone la existencia de un dios omnipotente que eligió al pueblo judío para revelarles la ley contenida en los diez mandamientos.

Off: La sinagoga es el lugar de culto, estudio y reunión de la comunidad judía. En su interior se encuentra un pequeño armario conocido como Arca Sagrada, que contiene los Rollos de la Ley o Torá. Frente al Arca, una pequeña lámpara recuerda la luz perpetua que brillaba en el templo de Jerusalén.

INSERT:

La Unión Israelita de Caracas se encuentra en la Av. Marqués del Toro con Av. Washington, N. 9, Urb. San Bernardino, Caracas.

Comunidad Musulmana

Off: El Islam es una religión monoteísta profesada por cientos de millones de personas alrededor del mundo. Su libro sagrado, el Corán, fue dictado por Alá al profeta Mahoma. Sus practicantes son conocidos como musulmanes.

Off: Los templos de la comunidad musulmana se conocen como mezquitas. Aquí, los devotos deben rezar 5 veces al día orientando sus oraciones hacia la ciudad sagrada de La Meca, en Arabia Saudita.

Off: La Mezquita Ibrahim Ibin Abdul Aziz Al-Ibrahim es la segunda más grande de Latinoamérica. Concluida en 1993, ocupa un área de 5.000 Mts², su minarete mide 113 metros y su cúpula posee una altura de 23 metros.

Off: Si vemos la historia de la colonia islámica en este país encontramos que los musulmanes no tenían un sitio donde reunirse para cumplir con los principios religiosos. Normalmente se reunían en apartamentos de ciertas personas, hasta que una persona noble, un comerciante de Arabia Saudita construyó esta mezquita para que los musulmanes practicara en un solo lugar sus principios religiosos. Hay una gran congregación en el mes del Ramadán. Esta mezquita fue construida hace 14 años.

INSERT:

La Mezquita Ibrahim Ibin Abdul Aziz Al-Ibrahim se encuentra en la Calle Real de Quebrada Honda, Urb. Los Caobos, Caracas.

TERCER BLOQUE

Comunidad Evangélica

Off: Los evangélicos agrupan diversas congregaciones cristianas que se caracterizan por una fe bíblicamente orientada, por una experiencia personal de conversión y por el énfasis en la labor evangelizadora.

Off: El Consejo Evangélico de Venezuela es una entidad religiosa sin fines de lucro. Fundado en 1972, lo componen 78 miembros y tiene su sede principal en la ciudad de Caracas.

INSERT:

El Consejo Evangélico de Venezuela se encuentra en la Av. Francisco de Miranda con calle Mohedano, Edificio Sorocaima, Mezzanina 1, Chacao, Caracas.

Off: En la ciudad, las religiones institucionalizadas conviven con otras formas de devoción más espontáneas e igualmente valiosas, que están presentes en todos los estratos sociales y que dan cuenta de las diversas maneras de entender la dimensión sagrada de la existencia.

Off: Iglesias, templos, sinagogas y mezquitas son solo algunos edificios de la devoción urbana, pero la ciudad habla de lo sagrado de muchas otras maneras. Tal vez sea porque en Caracas, como en el resto del mundo, todos necesitamos algo en qué creer.

GUIÓN LITERARIO CINEMATOGRAFICO ESCENARIO URBANO – CAPÍTULO

4: TIEMPO LIBRE

PRIMER BLOQUE:

Off: Las ciudades son ante todo un hecho económico. Las personas se agrupan para desempeñar juntas actividades productivas y de esta manera, darle forma a los espacios que habitan y a sus propias vidas.

Off: Pero cuando las santamarías cierran y la jornada termina, la ciudad se abre para miles de personas que se entregan a las más variadas formas del ocio y la recreación.

Off: ¿Qué hace la gente en Caracas con su tiempo libre? ¿cómo invierte esas horas de esparcimiento que enlazan rutinas y jornadas laborales? : 35

Off: El Monumento a los Próceres está formado por cuatro bloques: dos verticales elaborados con mármol travertino y dos horizontales de mármol negro, cada uno de 30 metros de longitud. El peso total alcanza las 300 toneladas.

Off: Un espacio paradigmático para el esparcimiento en Caracas es el bulevar de Sabana Grande, el gran corredor peatonal que se extiende desde la Plaza Venezuela hasta Chacaíto. Su historia ha conocido épocas de oro y momentos más bien oscuros, como la ciudad misma, pero Sabana Grande permanece en el tiempo como el lugar donde confluyen las diversas maneras del ser caraqueño.

Off: Las tertulias sobre arte y política encontraron en Sabana Grande un terreno fértil, y crecieron a la sombra de sus numerosos cafés durante décadas.

SEGUNDO BLOQUE:

Off: Entre el asfalto, el humo y los edificios, la ciudad alberga una serie de parques que recrean para el visitante la armonía de la naturaleza. Aire puro, sano esparcimiento y trinar de pájaros son la oferta de estos espacios.

Off:El Parque Nacional El Ávila ocupa una amplia región montañosa de 85.192 Ha., con alturas que varían desde los 120 m. a los 2765 m.

Off: En Caracas, diversas especies animales pueden observarse en cautiverio visitando cualquiera de los 5 zoológicos de la ciudad.

Off: Entre la oferta cultural de Caracas destacan sus museos, que albergan nutridas e importantes colecciones para todos los gustos e intereses.

TERCER BLOQUE:

Off: La gente en Caracas tiene un gusto arraigado por las compras y el consumo, y muchos invierten sus horas de esparcimiento entre el bombardeo de estímulos que ofrecen los cada vez más numerosos centros comerciales de la ciudad.

“Básicamente el que viene al Centro comercial viene buscando una forma de entretenimiento que le sea innovadora” / “el caraqueño es muy de sitios de moda (...) en el sitio donde la gente va a estar”

Off: El centro Sambil de Caracas fue inaugurado en 1999 y tiene un área de 280.000 metros cuadrados. Existen también centros Sambil en Valencia, Margarita, Maracaibo, San Cristóbal, Barquisimeto y Punto Fijo.

Off: Paseos y bulevares, parques, museos y zoológicos, centros comerciales, restaurantes y estadios son las formas que adquieren los hábitos de entretenimiento de la gente en Caracas.

Off: En la ciudad, las maneras de invertir el tiempo libre son tan diversas como diversos somos quienes aquí habitamos, y esta multiplicidad de alternativas, que se incrementa o decrece, que mejora o desmejora cada día que pasa, tiene mucho que decirnos sobre quiénes somos y hacia dónde vamos.

Instrumento de recolección de información.

Cuestionario para entrevistas a arquitectos especialistas: Arq. Marco Negrón, Arq. Alfredo Cilento y Arq. Oscar Olinto Camacho.

Escenario Urbano Episodio - Superbloques:

- 1.** Háblenos un poco sobre la ciudad de Caracas en un sentido amplio. Percepción y reflexiones diversas con respecto a la temática urbana de la ciudad y su ritmo acelerado y cambiante.
- 2.** Enfocándonos en el tema de los Superbloques, coméntenos un poco sobre el contexto histórico que sirvió de marco para la construcción de estas edificaciones en Caracas, tanto los del 23 de Enero como los de parroquias populares como El Valle, Caricuao y el Complejo Residencial Parque Central.
- 3.** Háblenos un poco sobre la iniciativa que impulsó la construcción de este tipo de estructuras y su inspiración y adaptación funcional a la realidad Caraqueña de la época (Referencias a la Escuela Le Corbusier).
- 4.** ¿Qué opinión le merece la Ciudad de Caracas analizándola desde el punto de vista de la planificación urbanística, puntualmente con respecto a la distribución espacial de la misma y el protagonismo que adquieren este tipo de edificaciones en el entorno urbano cotidiano?

5. ¿Cuál es el impacto tanto visual como funcional que éste tipo de construcciones generan dentro del espacio urbano de una ciudad tan compleja como Caracas?

6. Hoy en día ¿Cree que este tipo de edificaciones cumplen con su cometido desde el punto de vista funcional?

7. Actualmente, y desde el punto de vista de la planificación urbanística, ¿considera usted que los Superbloques representan una opción válida y una iniciativa a retomar en lo que respecta al tema de la vivienda para lograr el mejoramiento de las condiciones de vida del caraqueño y el aspecto de nuestra ciudad?

GUIÓN TÉCNICO CINEMATOGRAFICO ESCENARIO URBANO – VERSIÓN

DEMO

<p style="text-align: center;">INTRO</p>	<ul style="list-style-type: none">- Tomas generales abiertas de la ciudad de caracas.- Avda. Baralt, avda. Sucre de Catia, Plaza Venezuela, el Valle de Caracas desde la Avda. Boyacá. Se visualizan sus pobladores, avenidas, edificios, barrios, tráfico vehicular, transporte público, edificios emblemáticos etc.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- La experiencia de vivir en Caracas está aderezada con matices agridulces...en materia de transporte si se posee vehículo hay que aprender a lidiar con el tráfico, pero si se es peatón debemos enfrentar el hecho de tener que usar el transporte público...</p>	<p>- Planos abiertos de la Avda. Baralt, Avda. Sucre de Catia, Plaza Venezuela, el Valle de Caracas desde la Avda. Boyacá, La Pastora, Avda. Bolívar, Avda. Francisco de Miranda. Se visualiza ciudadanos en las calles, tráfico vehicular, transporte público.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- En materia de transporte si se posee vehículo hay que aprender a lidiar con el tráfico, pero si se es peatón debemos enfrentar el hecho de tener que usar el transporte público...</p>	<ul style="list-style-type: none">- Planos generales de tráfico vehicular en las calles de Caracas y gente en la calle.- Planos varios de usuarios del transporte urbano en la ciudad.- Plano general de usuario femenina tomando parada una buseta.

INSERT DE INFORMACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Tomas de detalle varias de interiores de la unidad de transporte público. - Toma detalle de los pasajeros dentro de la unidad, del chofer conduciendo el vehículo.
FADE-OUT – CORTE A	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>Y es precisamente a pie que encontramos las situaciones más pintorescas,</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos varios de peatones circulando por las distintas calles y avenidas de la ciudad de Caracas. Alrededores del Capitolio Nacional, avenida Baralt, etc.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- El crecimiento de la población y la inmediatez que caracteriza nuestro ritmo de vida han generado el desarrollo de ciertas industrias ambulantes,</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos de detalle de letreros y carteles relacionados a puestos ambulantes de venta de ropa y alimentos.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- Para rendir el tiempo y dinero el caraqueño recurre a variadas alternativas alimenticias...</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos de detalle de puesto ambulante de venta de alimentos y usuario pidiendo un perro caliente.
INSERT DE INFORMACIÓN SOBRE	<ul style="list-style-type: none"> - Planos de detalle varios de preparación de perro caliente en un puesto de venta ambulante.

<p>ESTADISTICAS DE COMIDA AMBULANTE EN CARACAS</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos de detalle de decoración del carrito de perros, de los ingredientes usados para su preparación. - Plano de detalle usuario comiendo un perro caliente.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <ul style="list-style-type: none"> - De la misma manera podemos conseguir prendas de vestir, artículos para el hogar y un sin fin de productos, muchas veces de procedencia no especificada... 	<ul style="list-style-type: none"> - Planos generales de puestos de economía informal y la mercancía que ofrecen.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Así nos adentramos en el mundo del comercio informal... 	<ul style="list-style-type: none"> - Planos generales de puestos de economía informal y la mercancía que ofrecen.
<p>CORTE A:</p>	
<p>Sonido ON:</p> <p>Entrevista a Zuleima Villamizar – Economista:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “En la mayoría de los países de América Latina las migraciones internas generaron un crecimiento desmedido de la población urbana y esto a su vez produjo una saturación de la demanda de empleos formales” - “La economía informal se refiere a toda 	<ul style="list-style-type: none"> - Plano medio de economista Zuleima Villamizar en su oficina. - Planos varios de establecimientos informales de venta de bienes.

<p>actividad económica que esta fuera de la regulación del estado, sin embargo detrás de ella hay toda una estructura social y cultural que ha sido objeto de estudio por muchas ciencias sociales, la buhonería constituye una de las manifestaciones de la economía informal.”</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- Por ser una fuente primaria de subsistencia, alrededor de la buhonería se ha desarrollado toda una cultura...</p>	<p>- Planos generales de puestos de economía informal y la mercancía que ofrecen.</p>
<p>Zuleima Villamizar – Economista:</p> <p>- “Un ejemplo es el tipo lenguaje que utilizan los buhoneros para vender su mercancía...”</p>	<p>- Plano medio de economista Zuleima Villamizar en su oficina. Planos varios de establecimientos informales de venta de bienes.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- En la buhonería se ven envueltas personas de uno y otro sexo y de todas las edades...</p>	<p>- Planos generales de puestos de economía informal y la mercancía que ofrecen.</p>
<p>Zuleima Villamizar – Economista:</p> <p>“Pero no todas las personas que participan en la buhonería pertenecen a sectores pobres de la población... aunque hay</p>	<p>- Plano medio de economista Zuleima Villamizar en su oficina. Planos varios de establecimientos informales de venta de bienes.</p>

<p>trabajadores del sector informal que lo que desean es proveer modestamente a su familia, muchos puestos de buhonería no son sino extensiones de locales comerciales formalmente constituidos... incluso se han visto casos de comerciantes que han migrado totalmente hacia la buhonería...”</p>	<p>- Planos generales de puestos de economía informal y la mercancía que ofrecen.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- Más allá del esfuerzo de las autoridades por reubicar la buhonería existe una realidad de miles de sobrevivientes que día a día se pasean por el umbral de la legalidad para proveer el sustento a sus hogares...”</p>	<p>- Planos generales de puestos de economía informal y la mercancía que ofrecen.</p>
<p>CORTE A</p>	
<p>Voz – ON: “¿qué hace usted por dios?, ¿seguirlos lastimando?, yo creo celebra es mas hasta engañan a sus hijos diciéndoles que el niño Jesús que le trajo un regalo... “</p>	<p>- Toma a predicador urbano en la Plaza Bolívar dirigiéndose a una multitud de oyentes.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>Cuando escenario urbano continúe...</p>	<p>- Toma a predicador urbano en la Plaza Bolívar</p>

	<p>dirigiéndose a una multitud de oyentes.</p> <p>- Toma detalle a Santos en la Basílica de Santa Capilla.</p>
<p>“Ahora imagínese un niño un niño que se porte bien yo me voy y se portar bien saca buenas notas y hace todo bien y descubre que alguien que se está portando mal y el niño Jesús le trajo algo mejor al que se porto mal que a él que pensara ese niño del niño Jesús.”</p>	<p>- Toma a predicador urbano en la Plaza Bolívar dirigiéndose a una multitud de oyentes.</p> <p>.</p>
CORTE A	
<p>Locutor voz en OFF:</p> <p>¿Adonde acuden los ciudadanos a buscar alimento para el alma?</p>	<p>- Tomas Generales de público rezando en la Basílica de Santa Capilla. Tomas de detalle de santos en el interior de la Basílica y de santos y figuras en la fachada de la Basílica de Santa Capilla.</p>
CORTE A	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- En la ciudad los sobrevivientes libran día a día una lucha por hacerse de alimento para el cuerpo y también para el alma.</p>	<p>- Planos generales del amanecer en la ciudad de Caracas. Plano en travell de superbloque en la urbanización 23 de Enero.</p> <p>- Plano de trabajador abriendo su negocio temprano</p>

	<p>en la mañana.</p> <p>- Planos de gente en la calle y tráfico vehicular.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>Y para expresar su fe acuden con mucho fervor a templos, donde hacen contacto espiritual con su dios, ese dios que en muchas oportunidades queda excluido de nuestros actos o pensamientos, pero a quien apelamos en momentos de necesidad, y de acuerdo con la naturaleza de esa necesidad el ciudadano concurre a la guía espiritual asistida.</p>	<p>- Tomas Generales de público rezando en la Basílica de Santa Capilla.</p> <p>- Tomas de detalle de santos en el interior de la Basílica y de santos y figuras en la fachada de la Basílica de Santa Capilla</p>
CORTE A:	
Fondo Musical	- Planos detalles de santos, velones en establecimiento de la Sra. Celia Blanco.
<p>Entrevista a Celia Blanco – Ayudante Espiritual.</p> <p>- Tengo 37 años aquí hablando con la gente los conozco y me conocen y además los quiero mucho hasta los que no me quieren,</p>	- Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- No importa el sexo o el estatus social.</p>	- Planos detalles de santos, velones en

	establecimiento de la Sra. Celia Blanco.
<p>Entrevista a Celia Blanco – Ayudante Espiritual.</p> <p>- Yo tengo clientes de todas clases</p>	- Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>La dinámica urbana genera necesidades espirituales en todos, obligándonos a buscar esa ayuda intangible.</p>	- Planos detalles de santos, velones en establecimiento de la Sra. Celia Blanco
<p>Entrevista a Celia Blanco – Ayudante Espiritual.</p> <p>Aquí hay dos clases de gente la que cree y lo dice, y la que cree y no lo dice porque la que cree y lo dice se ha deslastrado de una cantidad de cosas a aceptado su papel en la sociedad y que no tiene nada que ver con su vida ni que le afecta ninguna cosa porque estas cosas espirituales la gente las usa como un soporte, y el que no lo dice, aunque sigue creyendo se siente culpable por no aceptarlo. Yo no conozco a nadie a nadie en Venezuela que no conozca a María Lionza, el que dice que no la conoce no es venezolano, porque ella</p>	<p>- Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio.</p> <p>- Planos detalles de santos, velones y pócimas en establecimiento de la Sra. Celia Blanco</p>

<p>representa lo que somos los venezolanos una raza mestiza que además lo aceptamos y estamos orgullosos de ella, aquí no hay nadie que no tenga un abuelito negro y un abuelito blanco.</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- Pero tiene verdadera fe el ciudadano, somos verdaderos creyentes o solo nos aferramos a dios cuando lo necesitamos y no vemos otra opción</p>	<p>- Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio.</p> <p>- Planos detalles de santos, velones y pócimas en establecimiento de la Sra. Celia Blanco.</p>
<p>Entrevista a Celia Blanco – Ayudante Espiritual.</p> <p>“Hay gente que es fanática y no pasa del catecismo, bueno eso es su problema, el problema es cuando la gente pasa del catecismo y no quiere aceptar la grandeza de dios, la grandeza de dios es tan palpable que se ve en un hermano gemelo son igualitos dos espíritus diferentes todo se hace en el nombre de dios.”</p>	<p>- Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio.</p> <p>- Planos detalles de santos, velones y pócimas en establecimiento de la Sra. Celia Blanco</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>Sea cual sea nuestro nivel espiritual la</p>	<p>INSERT DE INFORMACIÓN</p> <p>- Planos detalles de santos, velones y pócimas en</p>

<p>guía esotérica nos alimenta y nos reconcilia con la urbe permitiéndonos coexistir.</p>	<p>establecimiento de la Sra. Celia Blanco</p>
<p>Entrevista a Celia Blanco – Ayudante Espiritual.</p> <p>Además somos un pueblo feliz o por lo menos éramos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio. - Planos detalles de santos, velones y pócimas en establecimiento de la Sra. Celia Blanco.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- La concurrencia de los vecinos permite a Celia Blanco subsistir sin embargo, ella ve su oficio más allá de lo meramente económico.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos varios de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio atendiendo a sus clientes. - Planos detalles de literatura espiritual, santos, velones y pócimas en establecimiento de la Sra. Celia Blanco.
<p>Entrevista a Celia Blanco – Ayudante Espiritual.</p> <p>- Esto no es un negocio esto es la vida.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Plano Medio de la Sra. Celia Blanco detrás del mostrador de su negocio.
<p>Locutor Voz en OFF:</p>	

<p>- El magnetismo que ejerce la ciudad sobre los individuos es muchas veces una fuerza desproporcionada que ataca y seduce, las migraciones internas de los países son una muestra viva de ello, aun cuando este fenómeno sea atribuible a razones estrictamente de orden económico, la verdad continua siendo un enigma para muchos, no es difícil encontrar a nuestro paso gente que asume la dureza de la calle, dejando atrás mejores condiciones en la provincia.</p>	<p>-Planos generales de la ciudad de Caracas, sus edificios, cerros de Caracas.</p> <p>-Planos de atardeceres en Caracas y tráfico vehicular en las calles de Caracas.</p> <p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p>
<p>Entrevista a Jonathan Rondón – Malabarista:</p> <p>- Guao! mira Caracas es como dicen por allí, Caracas es Caracas y el resto es monte y culebra... Caracas es una ciudad ruda en el ámbito de seguridad sabes?...es muy baja, hay demasiada delincuencia, como personas que convivimos con gente de clase baja, gente de la calle que a veces nos toca quedarnos en la noche, nos damos cuenta de la situación tan fuerte</p>	<p>- Plano medio de Jonathan Rondón – Malabarista.</p> <p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p>

<p>que hay en esta ciudad más que todo en la capital...</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- Ganarse el pan, significa para muchos tener que hacer malabares, aun en el sentido estricto de la frase...esta realidad alcanza inclusive a quienes admiten vivir por amor al arte...</p>	<p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p> <p>Planos de detalle, contraplanos, planos en picado y en contrapicado de Jonathan Rondón haciendo malabares con pelotas.</p>
<p>Jonathan Rondón – Malabarista:</p> <p>- “Lo comencé más que todo por la necesidad de dinero, porque nací en Mérida y me trasladé hace 5 años aquí a Caracas y fue donde aprendí el oficio de los malabares, a medida que fue pasando el tiempo y fui aprendiendo más cosas me fui dando cuenta que bueno, en realidad me gustaba más el arte que el dinero y empecé a como quien dice, a tomas conciencia y me empezó a gustar mucho más los malabares porque me gustaba que los niños se rieran, me gusta más que todo trabajar con niños porque captan más, se</p>	<p>- Plano medio de Jonathan Rondón – Malabarista.</p> <p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p>

<p>divierten más, son más dinámicos, más prácticos...”</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>- Hambre y arte; dos polos entre los que se pasean miles de personalidades, quienes aun pasando inadvertidos para la mayoría de quienes sufrimos los rigores de la luz roja, logran arrancarle una mirada de asombro y quizás unas monedas a los afortunados que se encuentran a la vanguardia en el tráfico...</p>	<p>- Plano medio de Jonathan Rondón – Malabarista.</p> <p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p> <p>- Planos de detalle, contraplanos, planos en picado y en contrapicado de Jonathan Rondón haciendo malabares con pelotas.</p>
<p>Jonathan Rondón – Malabarista:</p> <p>- “A mí me encanta un semáforo...porque veo el rostro de las personas, de repente como se sienten, sus miradas, sus caras, sus gestos...es peligroso ¿sabes?... hay gente que anda como quien dice sin dueño, sin freno y ¿sabes?, no respetan la luz roja, no respetan el cruce peatonal, y hay que estar siempre pendiente porque si te descuidas en un semáforo te pueden</p>	<p>- Plano medio de Jonathan Rondón – Malabarista.</p> <p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p>

atropellar fácilmente...	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>El ritmo de la urbe deriva de nuestro constante movimiento...Nos mueven las necesidades de alimento, de dinero, de guía espiritual, pero también nos mueve la necesidad de expresar algo más que carencias...y es que en definitiva nadie tiene la certeza del papel que nos va a tocar interpretar mañana...</p>	<p>- Planos varios, generales y de detalle de Jonathan Rondón haciendo malabares en un semáforo de Los Chaguaramos en Caracas.</p> <p>- Planos de detalle, contraplanos, planos en picado y en contrapicado de Jonathan Rondón haciendo malabares con pelotas.</p>
FIN	

GUIÓN TÉCNICO CINEMATOGRAFICO – ESCENARIO URBANO – PRIMER

EPISODIO:

AUDIO	VIDEO
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-El crecimiento de los centros urbanos en América Latina, es un fenómeno exponencial. Día a día, la densidad poblacional en nuestras ciudades crece, y con ello la problemática que esto genera... Caracas no es una excepción.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Planos generales de peatones en la avenida Baralt y en La Pastora. - Toma de los superbloques de la parroquia 23 de Enero y comercios informales en la avenida Baralt. - Toma al tráfico ciudadano en Los Chaguaramos y en la avenida Sucre de Catia.
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Hace ya más de medio siglo, la presencia en nuestro país de una serie de factores generó los movimientos demográficos determinantes en la historia contemporánea de nuestra capital.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Plano General del Valle de Caracas - Tomas de peatones y personas abordando unidades de transporte público en la ciudad. - Tráfico en la Plaza Venezuela y Centro Simón Bolívar.
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón</p> <p>“Los años 50 hay que ubicarlos en su contexto histórico... son aquellos años en</p>	

<p>los que creíamos que éramos ricos...en aquellos años teníamos una población bastante menor lo que tenía como efecto que el ingreso petrolero per-cápita fuera mucho mayor en ese entonces que lo que es actualmente”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón</p>
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>“Hay un ingreso fiscal enorme...empieza la renta petrolera a crecer en la década del cincuenta, hay un gobierno... la junta revolucionaria de gobierno que da un golpe de estado y comienza un autoritarismo que se centraliza después en el 52 con el inicio de la dictadura de Pérez Jiménez...</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Disminución de la tasa de mortalidad y aumento de la natalidad; desarrollos en materia de vialidad; difusión cultural de los valores propios de la vida urbana, abandono del campo, concentración de mejores servicios y aumento de la</p>	<p>- Tomas de peatones y tráfico en la avenida Universidad.</p> <p>- Tráfico en la Plaza Venezuela.</p> <p>- Tráfico en la avenida Boyacá – Cota Mil.</p>

<p>inmigración, fueron sólo algunas de las causas del crecimiento repentino de la población urbana en Venezuela...</p>	
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>“...hay además unas expectativas en lo que es la ciudad... como el gran brillo al campesino... de que voy a emigrar porque allí encuentro algo...</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>Y las consecuencias no se hicieron esperar.</p>	<p>- Tomas varias a ranchos en zonas populares de Caracas.</p>
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>Uno de los grandes problemas de la ciudad no es su crecimiento sino la velocidad de su crecimiento. La rata de urbanización que tuvo Caracas bueno, yo se las pongo a cualquier otro país por allí y van a tener dificultades.”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p> <p>- Planos generales y paneos al Valle de Caracas desde el cerro El Ávila y paneo a zonas marginales de la ciudad.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>“La verdad es que se estaba dejando fuera una gran parte de la población venezolana</p>	

<p>en general que es la que termino... bueno ya lo venía haciendo desde antes, pero ocurre después con más magnitud, con más intensidad...en lo que se han llamado las áreas informales o marginales o los barrios de rancho.”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Con el ascenso al poder del General Marcos Pérez Jiménez, comienza a imponerse en Venezuela un modelo de desarrollo expresado en una doctrina denominada: “Nuevo Ideal Nacional”. De esta forma, el régimen perezjimenista se propuso enfrentar la problemática de la vivienda marginal: más de cuarenta mil ranchos en los cerros y quebradas de Caracas a principios de los años cincuenta. Con ello, el dictador demostraría su empeño en adelantar la “transformación del medio físico”, postulada por el “Nuevo Ideal Nacional”.</p>	<p>- Apoyo fotográfico del General Marcos Pérez Jiménez.</p> <p>- Planos generales varios de ranchos en diferentes zonas marginales de la ciudad de Caracas.</p>
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p>	

<p>“Estos grupos militares comienzan a tener una visión de la ciudad manejada por Pérez Jiménez de la limpieza de la ciudad... estética, es decir, de la transformación del medio físico nacional a través de su gran proyecto político que era el Nuevo Ideal Nacional”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“A Pérez Jiménez no le interesaba que los turistas que llegaban a Caracas se encontraran de frente... con una de las zonas de barrio más visibles de la ciudad... esa es una de las razones por las cuales la operación de erradicar los ranchos de todo ese sector, que además estaba frente a Miraflores, tuvo tanta urgencia y fue hecha con tanta velocidad...”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Sin embargo, la opción elegida no pareció, a juicio de los expertos, ser la más idónea.</p>	<p>- Planos Generales de ranchos y viviendas marginales.</p>

<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“Antes de que se comenzara el programa de construcción de superbloques un informe del departamento socio-económico del Banco Obrero lo que recomendaba era rehabilitar esos barrios; era reorganizarlos, mejorar, consolidar esos barrios y no erradicarlos.”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento en su despacho.</p>
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>“En el informe de siete paginitas con unas fotografías al lado... sin nada rimbombante se dice: las alternativas son erradicar, mejorar... tal cosa, eran tres o cuatro alternativas... escogen mejorar los barrios lo que hoy es habilitación física. Pérez Jiménez contrariamente no cree en eso, no cree en el informe... Pacaní que era militar también retirado pero era militar no cree en el informe de los civiles y este informe que hoy en día está vigente que es la habilitación de barrios le dice al</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p> <p>- Planos generales de zonas marginales al oeste de la ciudad de Caracas.</p>

<p>país: no en el nuevo programa de viviendas del 51 al 57 aparece como salida al problema de los barrios erradicación y no solamente erradicación... los términos peyorativos que usaba Pérez Jiménez con los habitantes de los barrios eran críticos.”</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-La sustitución de barriadas populares por otro tipo de estructuras, tuvo una interpretación dicotómica en la sociedad.</p>	<p>- Apoyo fotográfico de los Superbloques en su etapa de proyecto y construcción en los años 50</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“En verdad fue una operación de ingeniería impecable desde el punto de vista de la ingeniería, tecnológicamente impecable aun cuando sus efectos sociales fueron terribles porque en primer lugar se introdujo una tipología de vivienda que para los venezolanos era desconocida: el edificio de 14 o 15 pisos; y en segundo lugar porque se erradicó toda esa zona de barrios algunos en muy malas condiciones</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento</p> <p>- Apoyo fotográfico de los Superbloques en su etapa de proyecto y construcción en los años 50.</p>

<p>pero otras áreas de la zona del 23 de Enero... hoy 23 de Enero... eran áreas como el área de lo que es hoy Agua Salud donde habían casas o viviendas de relativamente buena calidad.”</p>	
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>“No podía negarse que era un avance material como no se pueda negar nunca la transformación del medio físico a nivel nacional de Pérez Jiménez con las autopistas ,carreteras, hospitales, ciudad universitaria, es decir, la obra física material esta, pero detrás de la obra física material que era el criterio de Pérez Jiménez muy bien estudiado... yo no lo podría negar inteligentemente estudiado, era usar lo estético, la transformación del medio físico para tapar las arbitrariedades políticas, los asesinatos, la represión y la pobreza que crecía en su mandato.”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p> <p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-El perfil caraqueño se reacomodó para</p>	<p>- Planos generales de amaneceres desde diversas</p>

<p>alojar nuevas siluetas que, como testigos mudos, siguen contemplando y acompañando la vorágine capital... De esta manera, llegaron los <i>Superbloques</i>.</p>	<p>zonas de la ciudad de Caracas.</p> <p>- Planos generales de los Superbloques del 23 de Enero.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“Nosotros en Caracas, digamos las construcciones altas en la ciudad prácticamente surgieron con el programa de superbloques del Banco Obrero de los años 50... aunque en Caracas había edificios altos, sin embargo, fue con la construcción masiva de edificaciones altas en el programa de superbloques construidos fundamentalmente en Caracas y en el Litoral cuando se introdujo de alguna manera la tecnología de los edificios altos.”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento en su despacho.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>“Los superbloques... el concepto básico fue llevado a cabo... fue desarrollado por un equipo del Banco Obrero, el llamado TABO o sea Taller de Arquitectura del</p>	

<p>Banco Obrero que lo dirigía Carlos Raúl Villanueva, sin duda, el más importante arquitecto venezolano del siglo 20 e inspirado en una tradición europea muy importante que es la tradición LeCorbuseriana...</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-El Taller de Arquitectura del Banco Obrero, TABO, de la mano de Carlos Raúl Villanueva, se propuso desde sus comienzos seguir las directrices de la arquitectura contemporánea, buscando así otorgarle a la vivienda las características necesarias para que en ella se desarrollara a plenitud la vida de los ciudadanos. Muestra de ello fue la adopción del modelo del gran edificio multifamiliar, la "Unidad de Habitación".</p>	<p>- Apoyo fotográfico de Carlos Raúl Villanueva y de planos de obras de Superbloques.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>“...que eran estas especies de ciudades verticales de grandes edificios que</p>	

<p>contenían prácticamente los servicios dentro de ellos... los superbloques son de alguna manera una réplica de esa experiencia en una escala considerablemente mayor, es decir, Francia nunca llegó a construir un desarrollo de tal magnitud... no hablo de todo lo que hizo el Banco Obrero, sino básicamente lo que fueron los superbloques hasta el año 1958”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Cuando Escenario Urbano regrese...</p> <p>Elsa Aquino</p> <p>La gente aquí es muy solidaria, es muy buena...nos ayudamos unos a otros mutuamente... somos como una gran familia... como una gran familia...</p> <p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>¿Cómo es la experiencia de vivir en un superbloque?</p> <p>¿Cuál ha sido la influencia de la historia política del país en la cotidianidad de los superbloques?</p>	<p>- Plano medio de la señora Elsa Aquino.</p>

SEGUNDO BLOQUE	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-La nueva realidad económica reinante en el país y la idea de la “transformación del medio físico”, determinaron la ejecución del proyecto de construcción de viviendas populares más ambicioso de América Latina.</p>	<p>- Tomas de gente en la calle y peatones transitando por las avenidas de la ciudad. Avenida Universidad.</p> <p>- Tomas de los Superbloques del 23 de Enero.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-En 1951, el Taller de Arquitectura del Banco Obrero, TABO, formuló el denominado “Plan Nacional de la Vivienda”. Este plan expuso una serie de proyectos cuyos diseños, en un primer momento, respondían a los modelos universales propuestos por la prestigiosa figura de Le Corbusier. No obstante, en la práctica, los proyectos adelantados por el joven y entusiasta equipo del TABO, liderados por Villanueva, se verían sometidos a un alienante proceso de reducción para ser adaptados a las exigencias y objetivos del régimen</p>	<p>- Planos varios de los Superbloques del 23 de Enero.</p> <p>- Apoyo fotográfico de los Superbloques del 23 de Enero en su etapa de proyecto y construcción.</p>

gubernamental.	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-El primer superbloque construido en Caracas fue el de la “Unidad de Habitación Cerro Grande”, en El Valle. 144 apartamentos distribuidos en 15 plantas, logran una densidad de 300 habitantes por hectárea para la fecha de su inauguración, en diciembre de 1954. Entre algunas de las características destacables de su diseño se encuentran: la orientación solar óptima, definida e igual para todos los ambientes; y la sensación visual completa, puesto que cada apartamento tiene vista hacia el Norte y hacia el Sur.</p>	<p>- Planos varios del superbloque ubicado en el sector Cerro Grande de El Valle.</p> <p>- Apoyo fotográfico del Superbloque en el sector Cerro Grande de El Valle en su etapa de proyecto y construcción.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Al iniciarse la política de erradicación de ranchos, empezó, en 1954, la construcción masiva de superbloques en Caracas. El proyecto de mayor alcance, y bandera del “Plan Nacional de la Vivienda”, fue el de la “Comunidad 2 de Diciembre”, posteriormente rebautizada como “23 de</p>	<p>- Planos varios de edificios de Superbloques en diversas zonas de Caracas.</p>

<p>Enero” por el pueblo caraqueño a la caída del régimen del General Marcos Pérez Jiménez, y convertida en parroquia en el año 1966.</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Para el momento de su inauguración el 2 de Diciembre de 1955, este complejo urbanístico apenas contaba con trece superbloques y 52 pequeños edificios de 4 pisos, para un total de 2.366 apartamentos en su primera etapa.</p>	<p>- Apoyo fotográfico de los Superbloques en su etapa de proyecto y construcción.</p>
<p>Entrevista a Elsa Aquino – Habitante de la Parroquia 23 de Enero:</p> <p>“Yo vine aquí hace... en el año 56... aquí me casé, aquí tengo todos estos años que han pasado los tengo viviendo aquí... conocí esta zona cuando estaba recién inaugurada... era una zona muy bonita, muy amplia, muy cuidada... esto bueno... es un recuerdo que nos dejó bastante grato el general Marcos Pérez Jiménez...”</p>	<p>- Plano Medio de Elsa Aquino de Becerra.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-En el diseño de los superbloques del</p>	<p>- Planos varios de las fachadas y la estructura de los</p>

<p>Banco Obrero, algunas características del modelo Le Corbuseriano progresivamente se fueron dejando de lado, buscando la máxima eficiencia en el uso de los recursos para la consecución de un mayor número de unidades. Muestra de ello es el cambio en el uso de galerías o corredores, en función de la exhibición del esqueleto estructural sobre fachadas planas.</p>	<p>Superbloques del 23 de Enero.</p> <p>- Planos varios de las fachadas y la estructura de los Superbloques del 23 de Enero.</p>
<p>Entrevista a Elsa Aquino – Habitante de la Parroquia 23 de Enero:</p> <p>“La gente aquí es muy solidaria, es muy buena...nos ayudamos unos a otros mutuamente... somos como una gran familia... como una gran familia... te puedo decir porque yo tengo ya cincuenta y tanto años viviendo aquí y nunca he tenido inconvenientes con nadie, mis hijos tampoco”.</p>	<p>- Plano Medio de Elsa Aquino de Becerra.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Los habitantes del 23 de Enero no pueden ocultar su orgullo por vivir en esa zona.</p>	<p>- Planos varios de las estructuras de los Superbloques del 23 de Enero y de las áreas circundantes.</p>

<p>Entrevista a Celia Blanco – Habitante de la parroquia 23 de Enero:</p> <p>“Yo vivo en el superbloque 20 y 21...”</p>	<p>- Plano medio de la señora Celia Blanco.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Un arraigado sentimiento de orgullo que los lleva a defender los orígenes de su comunidad.</p>	<p>- Tomas varias de las áreas internas de los Superbloques del 23 de Enero, sus corredores y pasillos internos y externos.</p>
<p>Entrevista a Elsa Aquino – Habitante de la parroquia 23 de Enero.</p> <p>“Esto no es un barrio, ni es un... como dice mucha gente...“el barrio 23”...no, esto es una urbanización...”</p>	<p>- Plano medio de la señora Elsa Aquino.</p>
<p>Entrevista a Celia Blanco – Habitante de la parroquia 23 de Enero:</p> <p>“Yo me considero familia del 23 de enero viviendo aquí porque a pesar de todas las cosas... aquí estamos muy cerca del Centro, tenemos farmacia, tenemos todas las comodidades, transporte... verdaderamente es una parroquia muy popular, gozamos de todos los bienestares que necesita una parroquia pues... verdaderamente no tengo nada de qué</p>	<p>- Plano medio de la señora Celia Blanco.</p>

<p>quejarme en ese sentido...”</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-El 23 de Enero constituye una referencia histórica como bandera de lucha social; como símbolo de la organización de la comunidad y del poder popular.</p> <p>Los orígenes sociales de esta colectividad han dictado el estilo de vida de las generaciones posteriores.</p>	<p>- Tomas varias a la parroquia 23 de Enero</p> <p>- Tomas varias a la parroquia 23 de Enero</p>
<p>Entrevista a Elsa Aquino – Habitante de la parroquia 23 de Enero.</p> <p>“Pertenezco al Club de Abuelas... hasta ahora estamos bastante orgullosos de haber despertado ese interés en las personas mayores para que participen en ese Club de Abuelas porque antes los viejos estábamos relegados, ahora bueno...compartimos mas...”</p>	<p>- Plano medio de la señora Elsa Aquino.</p>
<p>Entrevista a Celia Blanco – Habitante de la parroquia 23 de Enero:</p> <p>“Nosotras las abuelas siempre nos tienen nada mas en el rincón... para la cocina... los nietos... pero gozamos mucho en el</p>	<p>- Plano medio de la señora Celia Blanco.</p>

<p>Club de las Abuelas, nos divertimos, compartimos, nos llevan a encuentros, nos llevan a pasear...la estoy pasando bien... después de tanto tiempo de pasarla mal ahora la estoy pasando bien...”</p>	
<p>CORTE A.</p>	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Luego de casi cuatro años de construcción y una inversión de un poco más de cien millones de bolívares, la "Comunidad 2 de Diciembre" alcanzó dimensiones descomunales: 38 superbloques y 42 bloques pequeños, distribuidos en 3 etapas, para un total de 9.176 apartamentos, que esperaban albergar a unos sesenta mil habitantes.</p>	<p>- Tomas en paneo y tilt de las estructuras de los Superbloques del 23 de Enero y sus fachadas</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-El curso de la historia determinaría para el “Nuevo Ideal Nacional” de Pérez Jiménez, un desenlace diametralmente opuesto a sus intenciones. Miles de desplazados buscarían otras opciones de vivienda en la capital.</p>	<p>- Tomas en paneo y tilt de las estructuras de los Superbloques del 23 de Enero y sus fachadas.</p> <p>- Tomas de personas habitantes de zonas populares de Caracas.</p>

<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“La gente que sacaron a la fuerza de la zona del 23 de Enero fue y se estableció en lo que es hoy el barrio Observatorio e invadió después los terrenos de Petare donde invadieron no sólo terrenos municipales sino terrenos privados... los barrios de Petare se formaron de los años 50 para acá y los barrios del Observatorio también... esa zona invadida... toda esa zona del observatorio”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Adicional a los movimientos de población, se une el gran acontecimiento social y político de la época: el 23 de Enero de 1958.</p> <p>-El General Marcos Pérez Jiménez huye de Venezuela, marcando esto la caída de su régimen dictatorial. La comunidad “2 de Diciembre” observa cambios dramáticos en su nombre y en su destino.</p>	<p>- Apoyo fotográfico de los sucesos del 23 de Enero de 1958.</p>

<p>El ahora llamado “23 de Enero”, punta de lanza del “Plan Nacional de la Vivienda” y proyecto estandarte del régimen militar, sufre los rigores del desorden social.</p>	
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>“Eso fue un experimento desde el punto de vista urbanístico arquitectónico en Venezuela único en Latinoamérica, además hecho por destacados arquitectos de ese momento, pero había un problema desde el punto de vista socio-cultural: que vino la caída del dictador y los bloques fueron invadidos...”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-La mayor parte de los edificios de la urbanización se encontraban desocupados para el momento de la caída del gobierno de Pérez Jiménez. Toda la zona Este del proyecto, fue tomada por el pueblo; más de quince mil personas participaron en las invasiones.</p>	<p>- Apoyo fotográfico de los sucesos del 23 de Enero de 1958.</p>

<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“Casi desde el momento en que fueron totalmente terminados, las invasiones desvirtuaron totalmente la imagen que los arquitectos se proponían con el 23 de Enero... en primer lugar a la caída de Pérez Jiménez había todavía alrededor de 10 mil apartamentos en construcción que fueron invadidos... que no fueron entregados por el Banco Obrero, fueron invadidos por los mismos que habían sido sacados de allí o por parte de la gente que había sido erradicada de esa zona e inmediatamente en los años 60 todos los taludes, áreas verdes que no estaban más o menos controladas por los vecinos, etc., fueron invadidos hoy en día el 23 de Enero lo que parece es un inmenso rancherío con unos superbloques sembrados allá adentro”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Cuando Escenario Urbano regrese:</p>	

<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>“El modelo de los superbloques debió ser corregido buscando algunas inserciones urbanas que llenaran un poco esos vacíos que después fueron llenados espontáneamente... esos vacíos los lleno la gente con construcciones espontáneas y por tanto en una situación más o menos caótica”</p> <p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>¿Cuál es la actitud del nuevo gobierno frente a las políticas de vivienda que se venían implementando?.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>“Cuando cae Pérez Jiménez que viene el populismo después en ese momento converge el plan de emergencia, los superbloques se llenan, los campesinos llenan de cochinos las bañeras... ese informe declara que no hay que continuar superbloques.”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>

TERCER BLOQUE	
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-La modernidad arquitectónica en la que se fue sumiendo Caracas con la aparición de los <i>Superbloques</i>, no significaba más que la continuación de un proceso de transformación que luego se tornó definitivo en la conformación de su imagen urbana contemporánea.</p>	<p>- Planos generales de la ciudad de Caracas y de los Superbloques del 23 de Enero.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Simultáneamente al despertar de Caracas como metrópolis, los proyectos urbano-arquitectónicos llevados a cabo en la era previa a los superbloques, exhibían la modernidad heterodoxa como expresión de la nueva escala urbana. De esta manera, la ciudad demandaba cambios respecto a los modelos de parcelamiento o del tejido tradicional urbano. Y para atender a estos cambios, en los nuevos proyectos urbanísticos confluyen ideas de la arquitectura moderna, necesidades de la población, y la disponibilidad de suelo e</p>	<p>- Tomas de los edificios del Centro Simón desde la avenida Bolívar y desde EL Calvario.</p> <p>- Tomas de los bloques de El Silencio, Plaza O’ Leary.</p>

<p>inversión.</p>	
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>“Esa ciudad cambia rápidamente tenía para el año 36 unos 300 mil habitantes... hoy en día como he dicho tiene un poco más de tres millones y cambia no solo en población sino que empieza a transformarse en su apariencia física... la llamada ciudad de los techos rojos donde las torres las alturas mayores eran la Catedral y la cúpula del Palacio Federal Legislativo, sede de la actual Asamblea Nacional, esas torres, esas alturas hoy no se ven por que fueron ocultadas por el desarrollo de los edificios, entre ellos los superbloques”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Es así como empieza la transformación del perfil urbano caraqueño y los nuevos íconos ciudadanos se dejan conocer.</p>	<p>- Tomas de los Superbloques en Caracas</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento:</p> <p>“En los años 50 con la construcción de las</p>	

<p>torres...de los edificio norte y sur de las torres del Centro Simón Bolívar, este se convirtieron en el icono... digamos la imagen de la ciudad, las dos torres del Centro Simón Bolívar, una estructura metálica, eso son estructuras de acero lo que pasa es que están recubiertas de concreto... se construyeron y en todo el mundo la ciudad era conocida por el Centro Simón Bolívar”.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento en su despacho.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón: “Son intervenciones muy espectaculares que marcaron definitivamente el paisaje urbano de Caracas... es decir era un salto muy rápido de una ciudad colonial, de una ciudad que no salía del cuadrilátero fundacional”.</p>	<p>- Planos varios de edificios de Superbloques en Caracas.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Alfredo Cilento: “Posteriormente digamos...con la introducción del superbloque en Caracas y los conjuntos residenciales de superbloques... ese modelo pues... ese</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Alfredo Cilento en su despacho. - Planos varios de edificios de Superbloques en</p>

<p>desarrollo urbanístico le dio la vuelta al mundo y apareció también en todas las revistas de arquitectura del mundo.</p>	<p>Caracas.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Dos épocas distintas... dos tipologías distintas... dos propuestas distintas... un mismo genio creador.</p>	<p>- Planos varios de edificios de Superbloques en Caracas. Superbloques del 23 de Enero y bloques de El Silencio.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>“Es curioso que Villanueva haya pasado de la experiencia de El Silencio a la experiencia de los superbloques... yo creo que la experiencia de El Silencio es mucho más interesante que la de los superbloques... la experiencia de El Silencio es una experiencia yo diría que bastante temprana e no diría pionera, porque habían ya cosas ensayadas de ese tipo en otros países pero en todo caso fue muy temprana... recordemos que El Silencio es un proyecto de los años cuarenta y que se termina de construir en los años cuarenta y cinco cuarenta y seis...El Silencio es una experiencia de lo</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p> <p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la</p>

<p>que se ha llamado alta densidad con baja altura...El Silencio fue pensado para que no necesitara ascensor... son edificios de tres, cuatro pisos donde no se necesitan ascensores, lo cual significa no solamente una reducción de costos obra sino de costos de mantenimiento...</p>	<p>F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF: -Pero, ¿qué propuesta era la más idónea para Caracas?</p>	<p>- Planos varios de Superbloques en Caracas.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón: “yo siempre digo que si Caracas se hubiera desarrollado con el patrón del silencio seria hoy en día una ciudad mucho más manejable y más grata de lo que es actualmente...”</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF: -La "Unidad de Habitación El Paraíso" fue inaugurada en 1956. Constituyó un ensayo formal para la construcción masiva de superbloques. El proyecto original contemplaba tres superbloques, de los cuales solamente se construyó uno. 182</p>	<p>- Planos varios del Superbloque ubicado en El Paraíso</p>

<p>apartamentos dúplex se distribuyen en 18 plantas. Pensado para albergar 1.120 personas, sus dos primeras plantas son el área de estacionamiento y servicios, las cuales tienen salida a la calle a través de un particular sistema de rampas.</p>	<p>- Planos varios del Superbloque ubicado en El Paraíso.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Con la llegada de la era democrática, todos los proyectos inconclusos de la era militar fueron sometidos a consideración por las nuevas autoridades. Así, el Banco Obrero ordena el "Proyecto de Evaluación de los Superbloques", una especie de revisión introspectiva a través de la cual se pretendía justificar cualquier decisión que se tomara con respecto a la construcción masiva de superbloques.</p>	<p>Planos varios de Superbloques en Caracas y el estado Vargas.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>- Caída la dictadura el nuevo Banco Obrero dirigido ahora por los gobiernos democráticos... particularmente el primero de estos gobiernos... el de Acción Democrática el de Rómulo Betancourt,</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>

<p>encarga una evaluación de los superbloques específicamente, en una comisión donde hubo profesionales muy competentes incluso algunos extranjeros invitados a participar en esa evaluación... y creo que allí se magnificaron los errores del 23 de Enero y de los superbloques en general.</p>	<p>- Planos varios de fachadas de superbloques en Caracas.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p> <p>-Dentro de este informe evaluador, se pudieron encontrar consideraciones que explícitamente indicaban la conveniencia en cuanto a la suspensión de la construcción de superbloques por parte del gobierno. También se sugería que la construcción masiva de superbloques acarrea una serie de problemas humanos que atentan contra el normal proceso de urbanización.</p>	<p>- Planos varios de fachadas de superbloques en Caracas.</p>
<p>Entrevista a Arquitecto Marco Negrón:</p> <p>La crítica a los superbloques del Banco Obrero llevo de hecho a su abandono, es decir, a que mas nunca hubiera un interés</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la</p>

<p>por el mantenimiento y el desarrollo, además de un error clásicamente venezolano que es el de creer que el Estado resuelve todo y esos bloques o esos superbloques su mantenimiento quedaba no en manos de los vecinos sino en manos de un aparato centralizado como era el Banco Obrero.”</p>	<p>F.A.U – U.C.V.</p> <p>- Plano Medio del arquitecto Marco Negrón en la F.A.U – U.C.V.</p>
<p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>Ese informe declara que no hay que construir más superbloques... claro está allí había también una fuerza... una incidencia política sobre el gobierno de Pérez Jiménez que si bien era cierto había que re-estudiar un poco más lo de las altas densidades con altura alta... esa situación de de la altísima densidad conduce a que se eliminen los superbloques, no se hacen más superbloques!.</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
<p>Locutor – Voz en OFF:</p>	

<p>-En el próximo episodio de Escenario Urbano...</p> <p>Entrevista a arquitecto Oscar Olinto Camacho:</p> <p>En Venezuela lo que hoy es verdad mañana no lo es y dentro de un ratito no lo es a nivel político no? porque constantemente ellos están... porque como la mayoría de las decisiones no están muy bien organizadas pues... la improvisación lleva al permanente echa para atrás y hecha para adelante... entonces, ¿qué hicieron? los reprodujeron; ¿los superbloques dónde están?, en El Valle, en Caricuao y en Parque Central que es un superbloque de clase media...</p>	<p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p> <p>- Plano Medio del arquitecto Oscar Olinto Camacho en su despacho.</p>
--	---