

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

UNA MIRADA A LA REPRESENTACION DEL HECHO HISTORICO EN EL

FORMATO DOCUMENTAL:

ROMULO BETANCOURT GENESIS Y VIGENCIA DE LA DEMOCRACIA

Trabajo de tesis presentado para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social

Autor: Hilda Pérez

Tutor: Lionel Muñoz Paz

Caracas, Abril de 2007

DEDICATORIA

A Rómulo: fuiste sujeto verbo y predicado de cada una de estas páginas. Al escribirlas ensayé ponerme en tus zapatos par entenderte un poco “hermanito hígado”, para sólo llegar a concluir que tamaña tarea era una osadía, en virtud de la densidad que tiene tu perfil. Lo único que me queda es el orgullo de serte cercana –aunque sea por los genes-, de reconocer tu obra, y pasión –tan consustanciada con tu ser- y la lamentación de no haberte podido conocer a la luz de la tarde en Pacairigua bajo el son de un diálogo entre soñadores.

A la memoria de mi abuela Hilda. Tu ejemplo de perseverancia, humildad e integridad es mi mayor activo. Tus manos aterciopeladas resbalando en mi cabello la añoranza que más abrigo. Te regalo la dicha que siento al culminar lo que inicié con tanta dedicación, tal y como siempre me lo inculcaste con tu estampa.

A mi madre, la mujer que más admiro. A ti debo todo lo logrado como persona en este mundo. Tu chispa vital, sensibilidad y talento, amén de tu presencia incondicional se han confabulado para motivarme a caminar resuelta por la vida, pero sobre todo ha hacerlo por los senderos que más me realizan.

A mi abuela Virginia, mujer líder de ánimo infatigable. El impulso intelectual te lo debo a ti, a tus siempre oportunos consejos y costumbres de guiarme hacia la lectura. Eres sinónimo de disciplina, carácter y sensibilidad en mi vida, cualidades que intento emular con satisfacción. A ti debo mi acercamiento a Rómulo, eres puente entre su pensamiento y el mío. No pudo tener heredera más digna en esta tierra.

A mi querido Mauricio, compañero espiritual, sentimental, intelectual. Tu motivación fue el detonante de mis ganas por lograr este ideal. Seguiré de la mano contigo siempre.

AGRADECIMIENTOS:

Principalmente a la Ley Mística y La Ley de Causa y efecto conjugadas en una gran verdad: *Nam Miojo rengue kyo*, y a todo el apoyo humano que hizo posible este trabajo: Virginia Betancourt, Sonia Rodríguez, Mauricio Phelan, Reina Rodríguez, Carlos Rodríguez, Diego Rodríguez, María Fernanda Rodríguez Barrios, Daniela Cappai, Sergio Pérez, Rodolfo Restifo, Carlos Oteyza, Argenis Perales, Gabriela Miranda, y todo el equipo de Cine Archivo, Marco Tulio Bruni Celli, Constanza Burucúa, Kaina Domínguez, Margarita Márquez y Fernando Rodríguez, Valentina Hidalgo, Mireya Sosa, Laura Vogel, Diego Becerra, Fundación Rómulo Betancourt y al Departamento de documentación de la Cinemateca Nacional

INDICE

	Pág.
Introducción.....	1
Marco Teórico.....	8
El cine como medio para documentar la realidad: antecedentes del documental.....	8
El film como testimonio: aproximación socio-histórica del cine.....	11
El cine documental	
Definición del cine documental.....	15
Breve trayectoria del documental.....	21
La producción de documentales informativos e históricos en Venezuela: Bolívar Films como paradigma.....	36
El hecho histórico	
Emergencia y definición del hecho histórico.....	46
Historiografía audiovisual: posibilidades y limitaciones desde la perspectiva especialista	52
El documental como formato de representación histórica.....	63
La adaptación del hecho histórico al formato documental.....	66
Técnicas y métodos de investigación, recolección y disposición del contenido.....	71
Recursos utilizados: fuentes vivas,	

reconstrucción, registros fotográficos, otros documentos.....	76
La narrativa en el documental.	
Discurso, argumento, perspectiva y comentario.....	90
Los archivos audiovisuales: fuentes claves para el documental histórico.....	105
El patrimonio audiovisual y el archivo audiovisual.....	109
Archivos audiovisuales en Venezuela.....	114
El Cine Archivo Bolívar Films	
como reserva de material audiovisual histórico.....	118
Capítulo I	
Rómulo Betancourt, génesis y vigencia	
de la democracia desde sus orígenes.....	124
Metodología.....	124
Metodología del análisis textual	
bajo el marco de la historia.....	126
El alumbramiento del documental	
sobre Rómulo Betancourt como iniciativa institucional.....	131
La biografía audiovisual de un líder:	
¿rescate de la memoria o estrategia institucional?.....	138
El texto documental de Rómulo Betancourt	
en términos relativos.....	142

Enlace entre Fundación Rómulo Betancourt y Cine Archivo: debuta la preproducción de un género híbrido.....	148
Un documental atípico y artesanal. Fusión de fases, compaginación de tareas.....	153
Breve sumario de roles y posiciones sociales del realizador.....	168
Posiciones sociales identificadas a través del discurso particular.....	177
Análisis textual de Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia en diálogo con el contexto.....	201
Capítulo II	
El itinerario del guerrero.....	222
Metodología.....	222
“La creación implica estudio, desvelo, tanteo y hasta error”.....	226
“El gobierno que presidí pertenece ya a la historia de Venezuela”.....	297
Conclusión.....	310
Fuentes.....	326
Anexos.....	334

RESUMEN

Esta es una aproximación hacia el documental como medio de representación del hecho histórico basada en la biografía/autobiografía documental de Cine Archivo Bolívar Films: *Rómulo Betancourt génesis y vigencia de la democracia*. La mirada para identificar sus potencialidades y limitaciones se realiza a partir del método de la crítica interna y externa.

ABSTRACT

This is an approaching towards documentary genre understood as a media for historical representation. The case study selected is the documental biography /autobiography *Rómulo Betancourt, origins and standing of democracy*. Internal and external criticisms are the selected analysis methods in order to identify it's potentialities and limitations.

PALABRAS CLAVES

- Historia, hecho histórico, Venezuela Siglo XX, representación, documental, cine, narrativa, realización audiovisual, Rómulo Betancourt, técnicas y recursos del cine

INTRODUCCIÓN

La era de las imágenes pisa más fuerte que nunca. Ni Lumière, Méliès o Griffith hubiesen podido vaticinar cómo ese instrumento basado en el registro mecánico del espacio y las acciones físicas, sobre una base de nitrato a 16 cuadros por segundo,

deveniría en artefactos que se suman a la revolución tecnológica que hoy inunda anaqueles, espacios públicos y privados, medios de comunicación y hasta equipos portátiles casi hasta la exasperación. La evolución del cine, hacia los terrenos del novedoso soporte digital, ha permitido la masificación no sólo de la divulgación de imágenes sino, más recientemente, de su producción doméstica.

Venezuela no escapa del frenetismo generado por las imágenes *a la carte*, la sofisticación de los mensajes visuales se ha vuelto algo más que aceptado cotidiano, ya que forma parte y arte del *modus vivendi* de un grupo significativo de la sociedad, en especial de las nuevas generaciones que han crecido a la par de la tecnología. Ante esta situación cobra especial fuerza la pregunta de ¿qué tanto provecho se puede sacar a dichas imágenes para fines que trasciendan más allá del ocio apalancándose en el extendido éxito del cual el medio audiovisual goza?

Son muchas las respuestas posibles, una de ellas es el uso actual de las imágenes de figuras de resonancia histórica, en algunos casos hasta Próceres de la nación, que son insertados en producciones regidas bajo el discurso político/ideológico y al servicio del propagandismo bien del oficialismo, bien de otras tendencias políticas.

No obstante, en contraste, muchas sociedades han implementado al cine y al recurso de la imagen que ofrece para salvaguardar la memoria colectiva, cultural y social y brindar así una muestra de la realidad de su tiempo como parte del acervo legado a las generaciones de relevo. Así ha cobrado fuerza en el mundo y más recientemente en nuestro país –salvo el caso más antiguo de Juan Vicente Gómez y su época de Manuel

de Pedro (1976)- la tendencia de ver en el cine documental una fuente de representación histórica, cuestión que ha levantado discrepancias y disertaciones en torno a la propiedad de este uso por parte de historiadores, documentalistas y demás involucrados en el medio, que merecen ser tomadas en cuenta de cara al análisis.

Vale decir que el terreno de producción de biografías documentales históricas ha sido escasamente labrado a nivel nacional –aún y cuando hay que reconocer la labor de analistas como Ambreta Marrosu, aunque más inclinadas hacia la historiografía e historia del cine nacional-, más aún si se toma en cuenta que estudiosos del tema como Julio Miranda (1997) y Tulio Hernández (1990) sitúan la cuantía de producción de documentales venezolanos desde los años ´60 hasta los ´90 entre los 250 y 300 títulos, cálculo que abarca todos los subgéneros.

En idéntico estado de inmadurez se encuentran las revisiones que del documental de corte histórico-biográfico se han realizado en el país, cuestión que se atribuye a que normalmente suele darse más prioridad a la lectura ideológica, discursiva y ética-estética de los documentales sociales, corriente que alcanzó gran auge en el país desde los años ´60 hasta los ´90 de la mano de exponentes como Carlos Azpúrua, Jacobo Penzo, Jesús Enrique Guédez, Ugo Ulive, Alfredo Anzola, Manuel de Pedro, entre otros.

Asimismo, la vasta cantidad de trabajos enfocados en explorar la relación cine-hecho histórico suelen restringirse a la discusión y análisis del tema pero bajo los límites del

cine de ficción, género que más que representar los detalles del hecho histórico persigue –en algunos casos- la reconstrucción dramática verosímil de una selección de datos y acontecimientos que le conforman.

Algunos intentos como los de Dam, Boada y Briceño (1989) buscan auscultar en el documental del género biográfico-histórico los recursos y medios expositivos empleados para la construcción de su discurso narrativo, así como evaluar y poner de relieve su propiedad. Sin embargo, no profundizan en las implicaciones que conlleva la empresa de adaptar un hecho histórico bajo el género documental, las demandas tanto éticas como discursivas que supone, no sólo desde la perspectiva del realizador sino también del historiador, las mediaciones involucradas, así como las limitaciones y posibilidades en que se traduce la elaboración de éste tipo de representación fílmica.

Sin embargo, el presente trabajo intenta salvar estas lagunas al retomar la pregunta dejada en el aire, acerca de las posibilidades del aprovechamiento de la imagen, para contestarla desde el filón socio-histórico ubicando como caso de estudio el documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, desprendido de la Colección Cine Archivo Bolívar Films. A juicio de la autora una respuesta fuerte y clara parece levantarse desde esta producción: la banda de imágenes combinada con la de sonidos y valiéndose de los recursos que ofrece el lenguaje cinematográfico puede ofrecer una representación de parte del patrimonio histórico-social, de la visión que de este patrimonio se tiene e iniciar en un tema de relevancia socio-histórica, como lo es la vida

de Rómulo Betancourt, a quienes sólo empleaban la estimulación de las imágenes como recreación banal.

A fin de comprobar esta hipótesis se asoman nuevas preguntas que orientan la investigación: ¿cuál es el carácter de la aproximación que realiza Cine Archivo Bolívar Film sobre el perfil humano y público de Rómulo Betancourt? ¿En qué consiste la investigación histórica que despliegan para reunir y articular los hechos que conforman la biografía del personaje? ¿Cuáles son los recursos y los materiales fílmicos que utilizan para adaptar la trayectoria histórica de este personaje al género documental? ¿Son estos adecuados y mantienen su sentido original?

Bajo la sombra del panorama descrito y en concordancia con éstas preguntas nace la motivación del presente trabajo de investigación, desde el cual se intenta dar lectura a la representación propuesta en el documental histórico-biográfico *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* y a la reconstrucción de los procesos que conformaron su desarrollo y realización –idea, preproducción, producción y post-producción-. Del mismo modo la investigación se aproxima a la mediación y los criterios que primaron en la construcción del discurso ideológico y narrativo adoptado por la representación, la correspondencia entre las imágenes que le conforman y los hechos registrados por la vía tradicional –bibliográfica-, y la identificación de algunas omisiones sobre el hecho histórico, que debieron incluirse por su relevancia, de acuerdo a la visión de los historiadores.

Asimismo, de cara al estudio de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, se plantean objetivos adicionales, tales como: identificar las limitaciones y potencialidades que supone la adaptación del hecho histórico –la trayectoria de Betancourt- al género documental, demostrar la importancia del archivo audiovisual como recurso clave para la construcción del discurso narrativo y determinar la propiedad de los recursos técnicos y estéticos implementados en la representación.

La consumación de los objetivos trazados se logra a través de un cuerpo de trabajo que consta de dos Capítulos. En el Capítulo I se concentra el estudio del documental desde el ángulo de la reconstrucción de las fases acontecidas previamente y durante la realización. Ante la carencia de ciertos registros en la productora para llevarla a cabo –hojas de producción, inventario de tomas, indización de su procedencia y fecha de origen- la crítica se apoya en entrevistas realizadas a una selección del equipo realizador y en documentos de la Fundación Rómulo Betancourt –institución que auspicia parte del documental-, a fin de restituir el proceso de construcción del documental y por ende de la representación.

Esta parte del trabajo también consta de una serie de análisis dirigidos a la comprensión de la mediación que imperó entre el equipo realizador y la representación, desde las posiciones sociales que estos mantenían frente al documental. Como complemento entendiendo al realizador como agente que influye en el discurso del documental, se evalúa el cumplimiento o desfase entre el rol ideal y el rol real ejercido por parte de éste en la elaboración documental. Por último, se lleva a cabo un análisis

textual de la representación documental, basado en el marco de la historia social para identificar el diálogo presente entre el texto documental y el contexto socio-político para el momento de su producción.

El Capítulo II desarrolla su contenido bajo el marco del estudio interno del discurso documental, propiamente dicho. Aquí se interroga directamente al texto documental, por medio de su visualización, para valorar el orden del discurso, determinar si éste se cumple en concordancia con la disposición de datos contenidos en una selección de textos bibliográficos elaborados por historiadores e identificar posibles omisiones en su narrativa de aspectos necesariamente rescatables por su peso histórico.

En esta sección del trabajo también se puntualizan algunas de las prácticas irregulares que principalmente los representantes de la disciplina histórica desapruaban en este tipo de documental: la descontextualización y la tergiversación del sentido original de las tomas audiovisuales combinadas en el texto audiovisual. Adicionalmente se aborda la identificación de algunos recursos y técnicas aplicadas en la representación, su función y propiedad ilustrativa en el texto.

Se considera que la mirada sobre el hecho histórico planteada mediante esta investigación, se concentra en inquietudes que competen al colectivo venezolano y deberían despertar su interés, por cuanto trata de un intangible –Rómulo Betancourt y su obra- de valor para el reconocimiento y comprensión de su sociedad moderna, lo cual merece atención de su parte, preocupación por su custodia, tutelaje y promoción.

En función de esto, el presente trabajo pretende contribuir a abrir el espacio para problematizar y debatir sobre los fundamentos y principios que deben guiar la realización de documentales biográficos de corte histórico a través del caso de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, de comprender la potencialidad en latencia que poseen no sólo como herramientas subsidiarias del conocimiento histórico nacional, sino como efectivos vehículos de divulgación de ésta memoria histórica, del pensamiento y la acción de los líderes que coadyuvaron a conformarla, de los aportes y valores que legaron y que aún permanecen vigentes en la sociedad.

1. El cine como medio para documentar la realidad: antecedentes del documental

Desde los umbrales de la historia, las sociedades occidentales han buscado medios y soportes idóneos para perpetuar la memoria personal y colectiva de su época. Este espíritu por preservar, comunicar y legar el devenir histórico, se ha demostrado como una constante social que ha engendrado múltiples vías de reconstrucción consagradas a “permitir al individuo relacionarse con el pasado mediante...reproducción...en ideas o impresiones pasadas” (Monterde, 1986).

Louis Lumière, aparentemente, posibilitó el cumplimiento de estos deseos por retratar y recrear el presente cotidiano de su era al poner en marcha el cinematógrafo que patentó desde 1895, registrando a partir de entonces más de una docena de films en los que “sus espectadores se veían como son o como querían ser” (Sadoul, 1976). Lo cual indica que con esta acción también se puso en marcha la capacidad de este artefacto técnico para realizar aproximaciones documentales de la realidad.

Es así como las películas: *Salidas de las fábricas*, *El Carpintero*, *El Herrero*, *La Pared Demolida*, *El Almuerzo del Bebé*, *El Baño en el Mar*, *La Llegada del Tren*, entre otros de los films realizados por Lumière, adquieren súbitamente ante los ojos de los espectadores un carácter de cine realista que, tal y como explica Jules Gritti (1990), hacía creer que el porvenir del cine sería documental.

No obstante en palabras del citado autor, entre las audiencias de las primeras películas el aspecto real pasa desapercibido en comparación a la facultad de movimiento que ofrecían, siendo ésta última la más apreciada entre el público.

Gritti (idem) enfatiza que el encantamiento por este dinamismo ofrecido no es más que superficial y lo atribuye a la típica fascinación temprana que la gente manifestaba por las novedosas invenciones de la época, lo cual apunta a la carencia de una legítima valoración por el potencial documental que el cine encerraba, por parte de sus contemporáneos.

Asimismo habría que puntualizar que tanto el deseo comercial precedente que motivó a Lumière a patentar la invención, como las limitaciones técnicas que restringían las operaciones del cinematógrafo en áreas exteriores, tales como su gran tamaño y la escasa sensibilidad de sus películas (Renov, 1993), revela que sus intenciones no obedecían precisamente a un interés por hacer del cinematógrafo un instrumento destinado a registrar crónicas documentales que buscaran trascender las barreras del espacio y el tiempo.

Aún y cuando Lumière abrigara este anhelo por contribuir al conocimiento futuro de los hechos, trayectorias y tradiciones que marcaron su época, no logró sino tan sólo una somera disposición dislocada de pequeños fragmentos de la realidad cotidiana, carente de una estructura que le diese sentido documental a las tomas (Renov, 1993) e incapaz de permitir una genuina comprensión de lo registrado a las generaciones venideras.

En la obra del autor, Rosen (1993) afirma que la era cinematográfica preclásica que abanderaba Lumière más tarde fue desdeñada por los realizadores clásicos quienes

calificaban la visión del trabajo previo como “simplista e inflexible”¹ por conformarse con capturar bloques de la cotidianidad, sin una estructura secuencial definida, que luego era proyectada a los espectadores.

Otras de las perspectivas que desmienten la naturaleza documental de las “actualidades” (Renov, 1993) que hasta aproximadamente el año 1908 Lumière filmó, tanto en su Francia natal como en viajes por países “exóticos”² (idem), apunta que tales cintas no encajan dentro del género por ser filmadas “por una cámara en funcionamiento pero sin premeditación” (Monterde, 1986).

Esta afirmación resulta una paradoja que posteriormente se tratará en detalle, ya que muchos teóricos del tema señalan como imprescindible la condición de apego realista y, por ende, el rechazo de toda intencionalidad subjetiva en la filmación documental, en virtud de garantizar la fidelidad de los datos y hechos registrados.

1.1 El film como testimonio: aproximación socio-histórica del cine

¹ Original en inglés: “Primitiveness and lack of artistry was evidenced by narrational and visual strategies described as simplistic and inflexible”

² Original en inglés: “Pre-1808 film programs might include simple actions from everyday life and one-shot street scenes sometimes traced back to Lumières first efforts, exotic “views” of foreign individuals and their practices, landscapes as seen by travelers...”

Ahora bien, el abordaje de la realidad a través del cine introduce otras cuestiones de fondo, sobre todo atinentes a la repercusión que este medio representa en la sociedad como tal y en el modo en que esta lo percibe y aprovecha. Se abre aquí no sólo la interrogante de qué tanto alcance puede tener el cine como instrumento para “mostrar la realidad” (Kracauer citado en Ferro, 1980), sino acerca de sus capacidades para realizar una aproximación socio-histórica de esta. Al respecto Lewis Mumford (citado en Kracauer, 1989) manifiesta:

Sin ninguna noción consciente de su destino, el cine nos presenta un mundo de organismos que se interpenetran (sic) y se influyen recíprocamente, y eso nos permite pensar en ese mundo con un mayor grado de concreción.

Andrew Tudor (1974) se hace eco de esta hipótesis que defiende la capacidad transformadora que el film tuvo en sus primeros años, y continúa teniendo, sobre el modo de percibir a la sociedad y el tejido que la conforma. El autor afirma que el corpus de creencias, valores y referencias culturales que conforman a las extensas comunidades organizadas, se “articularon” con el arribo del cine para proyectarse frente a ellos, demostrándoles nexos en común y particularidades diferenciadoras.

Sin embargo, esta visión romántica de la función social del film fue aterrizada hacia terrenos más racionales por parte de Pierre Sorlin (1985), quien se muestra reacio ante la concepción del cine como un instrumento capaz de retratar la realidad fiel de una época.

Esta creencia, tan extendida desde los tempranos filmes de Lumière y luego retomada durante los inicios del documental en los años '20, es refutada ya que según Sorlin (idem) postula, el film no es más que la “representación” de la realidad y que en virtud de su condición de mera “aproximación” es susceptible a manipulaciones.

Es así que aunque el film suele percibirse como “la realidad misma” por lo aproximada que sus imágenes demuestran ser con respecto a las que registra del mundo concreto, la construcción termina siendo una condición inminente en este proceso de captura del entorno, ya que este involucra una interpretación o impresión de lo tomado por parte del cineasta quien, a través de su intervención, termina despojando el registro de su sentido “real” (Sorlin, 1985).

A pesar de ello las cualidades socio-históricas del cine no dejan de ser un rasgo tangible capaz de abrir un umbral a la sociedad para “construirse y mostrarse” (Sorlin, 1985) y de “explorar la realidad física...exponer a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo” (Kracauer, 1989). Así nace la noción del film como testimonio que implícitamente rescata el devenir de una era y sus implicaciones sociales, al documentar los acontecimientos pasados, sus actores y circunstancias para las generaciones de los tiempos venideros (Ferro, 1980).

La visión de este autor se arriesga a ir más allá en la idea del film como herramienta testimonial al proponerlo como un “documento” que posibilita un “contraanálisis de la sociedad”, en virtud de que lo capturado en las películas puede revelar aquello que la

historia escrita no aborda u omite para privilegiar la versión oficial de los hechos, lo cual hace que, bajo su perspectiva, el cine adquiriera un papel de “agente de la historia con una particular eficacia política y social” (Ferro, 1980).

Películas como *El Acorazado de Potemkin* y *La Huelga General* de Einsenstein, *La Tierra* de Dovjenko, entro otras, intentaron adjudicarse este rol edificante de la conciencia del individuo-espectador entendido como actor social, al mostrar, aunque con un evidente sesgo ideológico, aspectos de las realidades inmediatas y las dinámicas sociales que en medio de ellas se engendraban (Capriles, 1990)

Este espíritu por convertir el cine más que un medio para la distracción, en uno que concentraba sus facultades técnicas, estéticas y reconstructivas al servicio de la contextualización social de una época para hacerla perceptible y asimilable por el colectivo, es una idea que también se desprende de Tulio Hernández (1990) quien expresó:

El papel informativo del cine documental, su responsabilidad social, su capacidad para mostrar el mundo “tal cual es” y para indagar en profundidad allí donde otras artes u otras disciplinas no pueden lograrlo...son algunas de las bases de casi todas las conceptualizaciones o justificaciones de los grandes documentalistas.

Esta concepción del cine comprometido donde el realizador debía demostrar su responsabilidad con la causa social, ahondada por los teóricos contemporáneos, fue una visión postulada inicialmente por el documentalista John Grierson, quien para la década

de los '30, consideraba que los orígenes del documental obedecían más a “los clamores sociológicos que a los estéticos”³(Renov, 1993).

En efecto, quizá las exigencias artísticas que del documental actual se desprenden provengan de esta temprana declaración por el otrora realizador quien, además, según coinciden múltiples teóricos, es el responsable de acuñar el término “documental” (Monterde, 1986; Rosen, 1993; Hernández, 1990) género que surge como expresión cinematográfica formal posteriormente al auge del cine de ficción.

Para el año 1908 las producciones “realistas”, comprendidas por imágenes de actualidades y estampas de las más diversas latitudes, habían decaído notablemente. Sadoul (1976) atribuyó este descenso de popularidad no sólo de las “actualidades” sino del cine en general a la “crisis de temas” que para este año experimentó el cine en toda Francia, el resto de Europa y Norteamérica.

Surgió de inmediato la necesidad de encontrar un nuevo estilo y con ella sobrevino la emergencia de un naciente género fílmico capaz de recrear fantasías y creaciones nacidas de la imaginación y conducidas por un atractivo modo narrativo que se estructuraba en secuencias comprensibles: el cine de ficción. (Renov, 1993).

Así comienza una época de floreciente producción y demanda para los films inscritos bajo este género: surge el Film de Art´ en Francia que gozó de aceptación

³ Original en ingles: “its origins certainly lay in sociological rather than aesthetics aims”

hasta 1914; el sugerente cine nórdico y las grandes puestas en escena de Italia, y el inminente ascenso de la industria cinematográfica en Estados Unidos donde para 1910 ya existían 10 mil salas de cine (Sadoul, 1976).

2. El cine documental

2.1 Definición del cine documental

El cine documental da sus primeros pasos de la mano de Robert Flaherty quien para el año 1920 realiza la cinta *Nanook of the North* (*Nanook el esquimal*) en la cual retrata las costumbres ancestrales y vivencias del “buen salvaje”, habitante original de los helados parajes del norte canadiense (Barnouw, 1998).

Sin embargo, quienes ejercen la historiografía cinematográfica cuestionan la categorización documental del primer trabajo de Flaherty en virtud del continuo empleo de técnicas de ficción acostumbradas por éste, y en especial por la “inducción” que imponía para el desarrollo de algunas de las acciones que los *Inuit* de *Nanook...* ejecutaban frente a cámara, lo cual repercutía en el carácter genuino de los actos y, por ende, del documental mismo (idem).

Para entender con mayor precisión a qué se refieren quienes esgrimen dudas sobre la naturaleza documental de las producciones de Flaherty, habría que delimitar un marco conceptual capaz de aproximar hacia la noción que del género mismo se tiene.

Como bien se refirió en líneas anteriores, recae sobre Grierson el mérito de adoptar el término “documental” para designar un cine, hasta entonces, carente de nombre y de parámetros técnicos, metodológicos, temáticos, estéticos y poéticos que lo delimitasen como género.

Según Philip Rosen (1993), en el año 1930 éste lo define como “el tratamiento creativo” de “los materiales naturales”⁴, lo cual alude a lo que Lippmann (citado en Renov, 1993) indicó como una evidente muestra de “preocupación por la utilidad social y el direccionamiento de estas documentaciones masivamente distribuidas”⁵ por parte de la escuela que Grierson instauraría en torno al género.

Una segunda interpretación del término que Grierson esbozara por vez primera es aquella que Tulio Hernández (1990) ofrece: así documental se convierte en “el tratamiento creativo de la realidad”.

Realizando una retrospectiva etimológica es posible llegar a las raíces mismas del concepto y encontrar factores que orientan mayormente sobre su elección, por parte de Grierson, para designar aquellas cintas que capturaban el cotidiano desenvolvimiento y los acontecimientos de un entorno cultural o social dado. De acuerdo a lo descrito por Rosen (1993) el *Diccionario de Inglés Oxford (OED)*, en su versión de 1933, señala que

⁴ Original en inglés: “Documentary is the “creative treatment” of “natural materials””

⁵ Original en inglés: “Griersonianism is most basically concerned with the social utility and the direction of such massively distributes documentations”

el nombre “documento” nace derivado de las raíces latinas y que en el siglo XVIII el término se asoció con “evidencia escrita, tales como manuscritos, actas y escrituras... así como artefactos comerciales y legales”⁶.

Para el año 1989 se contemplan avances en cuanto a los significados formales a los que alude el término, contemplándose su acepción para designar al documental realizado en soporte cinematográfico, la cual es definida en detalle como “Especialidad factual, realista, aplicada a una obra literaria, fílmica, etc., basada en eventos o circunstancias reales y que tiene por objeto principal propósitos de instrucción o registro”⁷ (OED citado en Renov, 1993).

Ahora bien, para llegar a una definición más integral y precisa del término, habría que contrastar esta última definición postulada que, por someterlo a una restricción extremadamente genérica pudiera dejar de abarcar ciertos detalles capaces de aproximar aún más hacia los rasgos propios de un género en apariencia fácil de comprender pero que, como toda construcción cinematográfica, entraña grandes complejidades y contradicciones.

Una de estas descripciones que del concepto documental se arrojan nace de la visión de Tulio Hernández (1990), quien expresa la siguiente idea:

⁶ Original en inglés: “The term document developed in association with evidence that is written, such as manuscripts, and official legal and commercial artifacts”

⁷ Original en inglés: “Factual, realistic, applied specialty to a film or a literary work, etc., based on real events or circumstances, and intended primarily for instruction or record purposes”

Lo *documental* y la propia idea de un *cine documental* debe... entenderse (Sic) desde un principio como nociones que fueron acuñándose en el tiempo para reconocer y distinguir un tipo de creación cinematográfica que se definía por oposición; primero a los procedimientos típicos del cine de ficción, a su artificiosidad y al predominio de la narrativa literaria, los estudios y los decorados y, en segundo lugar, a las meras técnicas de registro visual que se generalizaron a través de los noticieros, los reportes de viaje y las variedades de diferentes tipos.

De este modo se señala la relación de oposición que mantiene el documental con respecto al cine de ficción, siendo este último el que un día le arrebatara a las “actualidades” realistas el sitio de honor en las salas de cine para más tarde, paradójicamente, influir en el ascenso de un nuevo tipo de género concentrado en el registro de hechos fácticos.

En efecto, Rosen (1993) confirma que lo que dota de un verdadero sentido asimilable y lógico al documental es la adopción de la estructura secuencial que, desde las primeras actualidades y a lo largo de décadas, el film de ficción se encarga de imponer a manera de formato estándar para dar un acabado sintético y entendible del producto final.

De hecho, este parentesco que el documental guarda con la organización del material fílmico ficcionado, es lo que le distingue de las mencionadas actualidades, revistas de variedades e imágenes del imaginario social cotidiano que se registraban en la era “preclásica” del cine, ya que a través de la adopción del modelo secuencial logra un “eje centralizador” de imágenes y sentidos, siendo la “centralización en la producción

de significados uno de los alcances en la serie de transiciones sucedidas tras la era preclásica”⁸ (Renov, 1993).

El autor enfatiza esta idea al sugerir que la noción de documental resultaría incompleta de omitirse el papel fundamental que tuvo la integración, a su esencia comunicativa, el esquema de organización narrativa. Esta idea es igualmente soportada por el teórico cinematográfico Tulio Hernández (1990), que asoma la preexistencia de la “noción de film” unido a su lógica secuencial de “narrativa novelada”, cómo requisitos indispensables para la ulterior construcción del “film documental”.

Esto presentaba una interrogante acerca de qué tan compenetrado se encontraba el cine documental con aquel que no se ocupaba del registro de los hechos manifiestos y hasta qué punto era propensa a disolverse esa “indudablemente tenue línea entre el documental y la ficción”⁹ (Arthur Schlesinger Jr., citado en Rosenthal, 1988), lo cual redundaba en un desafío para el documental que recién encontraba un terreno en el cual arraigar su especialidad: el registro de la realidad.

Sin embargo Alfredo Roffé (citado en Hernández, 1990) se ocupa de responder a estos cuestionamientos, al identificar los rasgos diferenciadores entre documental y cine ficcional, respectivamente, subyacentes en los tres estadios del proceso de filmación: la

⁸ Original en inglés: “centralization of meaning production was one of the stakes in the series of transitions away from preclassical practices”

⁹ Original en inglés: “the line between documentary and the fiction film is tenuous indeed”

puesta en escena, el registro y el montaje final, siendo el primero de ellos al único donde halla el acento distintivo.

Es así como Roffé (idem) estima que en el caso del documental, lo registrado en la puesta en escena es “materia real, concreta e histórica” capaz de ser sopesada por la disciplina abocada al estudio histórico y donde la “representación de los personajes es de ellos mismos”; en tanto lo que transcurre durante la filmación de la puesta en escena del cine ficcional es producto de la imaginación y por ende no tiene un pasado y un futuro ponderable, su existencia es inmediata al inicio de la toma y expira con el fin de esta.

Sin embargo, aún y cuando lo postulado por Roffé (idem) contribuye a esclarecer los límites categóricos entre ambos géneros cinematográficos, se sustenta sobre una práctica acerca de la cual los teóricos polemizan: la representación que se vale del recurso de recreación, que no sólo comporta el acto ejecutado por los individuos para auto-encarnar su identidad frente al lente, sino la posibilidad de reconstrucción de acciones, escenarios y contextos preexistentes en el documental, siendo esta última la técnica rechazada por algunos cineastas y estudiosos de la materia y en la cual se profundizará en otro punto de la investigación.

El uso de este recurso de dramatización de hechos por parte de algunos documentales, dista de lo que Sigfried Kracauer (1989) define como el film de tipo documental “llamado así porque evita la ficción a favor del material no simulado”,

enunciado que complementa Tulio Hernández (1990) al establecer que la divergencia esencial entre documental y ficción yace en que al primero “se le valora socialmente por su veracidad”, en tanto que el segundo “basta con que sea verosímil”.

Por último, este autor realiza una definición que resume de manera aproximada la constitución del género documental y contempla el tinte socio-histórico del género, en línea con lo esgrimido por Grierson, a la vez que se encarga de reprobar las prácticas de intervención estiladas por Flaherty en *Nanook el esquimal* al considerar que no coinciden con la misión del documentalista y el sentido del documental mismo:

El cine documental se concibe como una ética de la información no signada por lo noticioso, una estética fílmica que se pretende reveladora de la realidad sin las mediaciones de la puesta en escena teatral, y una visión autoral de responsabilidad personal, que lo aleja de los reportajes, los noticieros o cualquier otra forma afín de elaboración audiovisual –en el cine o la televisión- que aún basándose en la articulación de registros documentales, no llegan a constituirse exactamente en un film (en el sentido de discurso narrativo socialmente identificable).

2.2 Breve trayectoria del documental

Según lo escrito por el propio Grierson en su crítica del Diario New York Sun el 8 de febrero de 1926 (Rosenthal, 1988), Robert A. Flaherty es el autor a quien se adjudica el primer logro documental cinematográfico con *Nanook of the North*. Explorador y aventurero de oficio, de acuerdo a lo documentado por Erick Barnouw (1998), emplea su cámara para filmar los lugares donde realizaba expediciones en búsqueda de

minerales desde 1913, hasta que comienza a vislumbrar esta práctica como posible vehículo didáctico e informativo.

Tras la pérdida accidental de una película inicial que plasmaba los viajes emprendidos por su natal Canadá, Flaherty opta por capturar el quehacer cotidiano del *Inuit*, concentrándose en ilustrar las vidas de esta tribu esquimal de la zona, pero manteniendo un hilo conductor, que lo alejó de la lógica de registro de imágenes desarticuladas en continuidad y origen, estilo característico de sus tomas previas.

Así nace *Nanook of the North (Nanook el esquimal)* como el derivado expresivo natural de un Flaherty a quien, según los apuntes de Barnouw (1998), el contacto temprano con los pueblos aborígenes, a razón de los nexos laborales de su padre con los indios para la explotación minera, despertó esa inclinación etnográfica y ese interés espontáneo por retratar las costumbres ancestrales y las vivencias cotidianas de los aborígenes canadienses.

Sin embargo, Flaherty no se vio exento de la tentación por manipular algunas de las acciones ejecutadas por los *Inuit*. Trasciende el caso de la secuencia en la que obligó a los esquimales a cazar ballenas al estilo antiguo y caído en desuso para ellos, sometiéndolos a grandes peligros por satisfacer su capricho tradicionalista (Barnouw, 1998).

Las prácticas intervencionistas de Flaherty y su insistencia por cuidar la puesta en escena dentro de sus documentales, como si de cine de ficción se tratara, no sólo se remontan a la mencionada secuencia, sino que se convirtieron en un sello particular de su estilo en *Nanook*.

De acuerdo a lo mencionado por Barnouw (1998), durante el rodaje estilaba observar las secuencias de imágenes tras su filmación y en caso de no quedar satisfecho con las tomas exhortaba a los *Inuit* protagonistas a repetir la acción para filmarla desde otro ángulo más favorecedor.

Sin embargo, en palabras del mismo autor, pronto Flaherty desecha esta tendencia de conducir las acciones y deja de incluir tomas que mostraran a los aborígenes involucrados en el documental en una actitud de pose, o que indicaran una plena conciencia de que estaban siendo filmados, para evitar alterar la naturalidad de sus actos.

Finalmente para 1922, tras dos décadas de exploración y una de filmación Flaherty se ve recompensado con la producción y distribución final de *Nanook el esquimal*, impactando al mundo de la cinematografía con una cinta única, que marcaba precedente en cuanto a género y estilo (Barnouw, 1998).

A partir de ese momento el éxito augurado a la modalidad fílmica naciente abrió las puertas a Flaherty de los estudios Paramount (Sadoul, 1976) quienes previendo el lucro

que posibilitaría la producción documental concibieron de inmediato el proyecto fílmico que llevaba por título *Moana*.

Esta segunda cinta del padre del documental se trasladó del inclemente clima ártico a las islas del Pacífico, donde la civilización maorí, su apacible y alegre estilo de vida, sus tradiciones y su noble naturaleza fueron el *leit motiv* de las tomas (Sadoul, 1976).

En ella se confirma el estilo de Flaherty, que combina el empleo de técnicas propias del género de ficción, donde se echa mano de los recursos mecánicos de la cámara y de los movimientos sugeridos por el lenguaje cinematográfico del momento y se une con el componente de realismo (Barnouw 1998), fórmula que producía un alto impacto dramático que caracterizaba al nuevo modelo de representación cinematográfica.

Asimismo, con esta nueva producción se inaugura la zaga de películas pseudo-documentales de la mano de Flaherty, que intentaban reproducir un modelo de historia comercial y primitiva signada por el antagonismo entre el “buen salvaje” y “la civilización corruptora” (idem), un esquema narrativo capaz de conmover al público y de despertar sus simpatías por el género, con francas intenciones de tornarlo en un negocio al estilo del cine *mainstream*.

Bajo esta lógica sobrevino el film *White Shadows of the South Seas*, que tenía por locación Tahití y por realizadores a Van Dyke y Flaherty, desertando este último de la producción debido a incompatibilidades con el productor (Sadoul, 1976).

Luego de la experiencia con *White Shadows*, Van Dyke adquirió renombre al compartir créditos con Flaherty lo cual le permitió emular al *Nanook* fruto de este último autor, y realizar el documental *Eskimo*, que a pesar de estar valorado entre los primeros trabajos del género en la época, indujo a los aborígenes participantes a “interpretar un guión sacado de la vida cotidiana”, previamente elaborado (Sadoul, 1976).

Paralelamente, en la U.R.S.S. comienza a emerger de la mano de Arkad’ evic Kaufman, quien inspirado en el futurismo naciente tomó el nombre Dziga Vertov, un nuevo estilo de documental realista, influenciado por el montaje de lógica marxista concebido por Einsenstein y afanado en implantar un modo fílmico vanguardista capaz de poner en evidencia la dimensión del “realismo revolucionario” (Capriles, 1990).

Para 1925 el *Kinopravda* (Cine Verdad) o *Rinok* (Cine-Ojo), inicia su andar como corriente fílmica aplicando los descubrimientos técnicos de Vertov que revelaban la escasa percepción de fotogramas por parte del ojo humano. A través de sus montajes y ritmos inusuales este híbrido entre documental y cine de vanguardia, comenzó a “desafiar por entero la temporalidad de la visión natural...y las estructuras del pensamiento” (Denis Arkad’ evic Kaufman: Dziga Vertov. Biografía. (s.f.) Kinoki Documentales. [página web en línea]. Disponible: <http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm> [Consulta: 2006, Septiembre 11]).

Esta corriente, en la que se inspirarían escuelas documentalistas posteriores, era definida por su propio iniciador con una proclama que le auto-adjudicaba la capacidad para congelar las imágenes verdaderas del mundo: “Yo soy el cine-ojo...yo máquina os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo...desde ahora y para siempre me libero de la inmovilidad humana” (Hernández, 1990).

En línea con esta premisa, Vertov no sólo capturó, según decía, “la realidad tal cual era”, alejada del sesgo “burgués”, en películas como *El Hombre de la Cámara de Cine* y *Entusiasmo*, entre otras; sino que dio una posición preponderante al montaje para, en sus palabras, “mostrar fragmentos de la verdad en pantalla...” que debían “...organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad” (Kinoki Documentales. (s.f.) [página web en línea]. Disponible: <http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm> [Consulta: 2006, Septiembre 11]).

Uno de los seguidores de su particular modelo fue Ruttmann, quien seducido por la “realidad objetiva” (Sadoul, 1976) que el cine-ojo proponía, tomó sus principios para realizar el film *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, en el que creó una impresión de los ritmos y sonidos de la metrópolis acompasados con imágenes de ésta durante 24 horas, tomando como hilo conductor y analógico el movimiento.

Después de apropiarse de ese estilo de montaje con visos sociales y articulado en tono poético y artístico, que estuvo tan en boga durante los años ´30 y ´40, Ruttmann intentó una puesta en escena con el film *Acero* que no dio resultado. Termina

sustituyendo su afán de producción audiovisual al estilo cine-ojo, por unos documentales que privilegiaban la voz del poderío político alemán, produciendo en colaboración con Leni Riefenstahl y Goebbels (Sadoul, 1976) documentales propagandísticos de los nazis.

Entre otros de los documentalistas emergentes inscritos en la expresión vanguardista e influenciados por Vertov se encontraba Jean Vigo, francés que a pesar de su corta existencia y de su escasa producción logró un sitio de referencia en el género, con su ópera prima de 1929 *A Propos de Nice* (Sobre Niza) en el cual, en concordancia con los enunciados del Cine-ojo, yuxtapuso imágenes de personas inadvertidas y retrató la decadencia burguesa de la ciudad de Niza, en una clara vocación documentalista social. (Kinoki Documentales. (s.f.) [página web en línea]. Disponible: <http://documental.kinoki.org/jeanvigo.htm> [Consulta: 2006, Septiembre 11]).

Sin embargo, las latitudes europeas no eran las únicas que se encontraban en prolífico ascenso dentro de la producción documental. Si bien eran los abanderados de la vanguardia dentro del género, no dejaban de existir al otro lado del atlántico otras expresiones de este estilo de cine que, tras los tempranos films como *Grass* (1923) de Cooper, Shoedsak y Chang (1926) (Sadoul, 1976), se enfiló hacia una diversificación en las fuentes de sus contenidos.

La Marcha del tiempo fue la cinta que, para 1935, inaugura este estilo bajo un modelo de suplemento que incorporaba archivos y reportajes especiales, valiéndose

además, del recurso de reconstrucción de “ciertos acontecimientos”, práctica previamente utilizada con frecuencia por Meliès y de Zecca (Sadoul 1976). Esta iniciaría su auge dentro del género a partir de entonces, abriendo nuevas posibilidades testimoniales para ciertos documentalistas, quienes se veían limitados en sus realizaciones sobre hechos históricos al carecer de tomas que diesen cuenta de estos eventos pasados.

Si bien este documental fue el pionero en la implementación de la reconstrucción como recurso, no hay que perder de vista el mérito que Esfir Shub se adjudicó al ser la “pionera en el montaje de archivos filmográficos”. (Kinoki Documentales. (s.f.) [Página web en línea]. Disponible: <http://documental.kinoki.org/esfirshub.htm> [Consulta: 2006, Septiembre 11]).

Para realizar la trilogía de películas que intentaban relatar los pormenores de un período histórico de su natal Rusia (*Trilogía sobre la Historia de Rusia*), Shub se valió de los recursos audiovisuales ofrecidos por los archivos, poniendo al descubierto su potencial reconstructor de los acontecimientos antecedentes, y estructurándolos en un montaje cronológico y coherente (Kinoki Documentales. (s.f.) [página web en línea]. Disponible: <http://documental.kinoki.org/esfirshub.htm> [Consulta: 2006, Septiembre 11]), que daba al traste con los principios de montaje de Vertov.

Entre otro de los autores que legaron nuevos aportes al documental primitivo y catalizaron su evolución, se encontraba Joris Ivens, holandés capaz de vislumbrar las

posibilidades poéticas del documental e iniciador de “la tradición del cine-poema”¹⁰ (Rosenthal, 1988).

Los cambios políticos y conflictos bélicos de la época actuaban como fuente de inspiración que se colaba en las pantallas e Ivens no fue la excepción entre ese grupo de documentalistas que seleccionaban temas fílmicos movidos por el clamor de las víctimas de estas modificaciones: los grupos marginales de la sociedad (idem). Ellos se situaron en el plano protagónico de sus cintas *Pluie* (1926), *Komsomol* o *El canto de los héroes* (1932), *Tierra Nueva* (1934) y *Borinage* (1935) (Sadoul, 1976).

A pesar de su abierta orientación por tratar temas sociales desde una óptica independiente, Ivens se involucró con el Gobierno Holandés del cual obtuvo mecenazgo para culminar uno de sus proyectos (idem). Recurrir a esta figura era común para la época de los años '30 y '40, ya que tanto documentalistas como autoridades políticas oficiales sacaban provecho de esto en medio de un clima donde las modificaciones del orden mundial, los sistemas políticos y las revoluciones sociales estaban a la orden del día.

En efecto, Jeffrey Youdelman (1988) señala al respecto que “muchos de los impulsos documentales de los años '30 y '40 estaban influenciados por el liberalismo político”, en el caso de Norteamérica e Inglaterra, mientras que en el caso de U.R.S.S.

¹⁰ Original en inglés: “Joris Ivens, who began in the cine-poem tradition”

el aparataje ideológico infiltraba desde los años '20 el discurso y el montaje empleado en este género.

John Grierson fundó su escuela documentalista inglesa y aseguró la instrumentación creativa y técnica necesaria para posibilitar el propagandismo del liberalismo político anteriormente mencionado. El director de *Drifters* (1929), contó con la subvención permanente de instancias oficiales como el *Empire Marketing Board* (Junta Imperial Mercantil) y el *General Post Office* (Oficina General Postal), organismos que financiaban la labor “pedagógica” de Grierson en la medida en que este producía los documentales “problem-moment”, estrategia populista empleada para vender las recetas políticas del gobierno como solución a los problemas más críticos del país. (Penafria M., Madail G. y Perino F. (1999). Perspectivas de desarrollo para el documentalismo, el documental en soporte digital. *Revista Latina de Comunicación Social*, Número 22 [Revista en Línea]. Disponible: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999coc/26vapenafria.htm>). [Consulta: 2006, 12 de Septiembre]).

En un inicio la escuela Griersoniana ponía mayor interés y preciosismo en el cuidado de detalles plásticos y estéticos tales como el encuadre, la edición y la fotografía quedando en última instancia el contenido temático, el cual adquirió una posición privilegiada tras el arribo de Flaherty a Gran Bretaña, quien influyó en la dimensión humana y social del documental inglés y lo hizo evolucionar en este sentido (Sadoul, 1976).

Con el rodaje *The Man of Aran*, Flaherty reivindicó el documental inglés al agregarle el componente social del que estuvo desprovisto hasta entonces y plegó a la escuela que lo producía a las corrientes nacientes de este corte, que sumaron en su haber cintas como *Canción de Ceilán* y *Night Mail*, ambas de Basil Wright (Sadoul, 1976). Paralelamente en Norteamérica se encumbraba el documental como forma de propaganda del “liberalismo político”¹¹ regente con cintas como *The River* y *Native Land*, (Rosenthal, 1988), función que será replanteada, por las potencias productoras, durante y posterior a la II Guerra Mundial.

Durante los años en que los Aliados enfrentaron al *III Reich* y sus colaboradores, el documental se manifestó como herramienta adoctrinadora implementada como medio para la propaganda de guerra o bien para la moralización de las tropas y de la población en general de los bandos en confrontación (Sadoul, 1976; Barnouw, 1998).

Es así como Paul Rotha, discípulo de Grierson formado bajo su tutelaje, se abocó a la realización de *films de hechos*, desarrollados con fines didácticos que apoyaban la causa británica, con películas como *World of Plenty* (1943) y *The World is Rich* (1943). (Sadoul, 1976). Asimismo, dentro de la legión de la escuela documentalista inglesa, emergieron figuras dedicadas a la producción de films patriotas como Alberto Calvancati, quien fue director de la *Crown Film Unit* (Unidad Fílmica de la Corona) “impulsando los primeros documentales bélicos” (Medrano, 1981); y Humprey

¹¹ Original en inglés: “Much of the documentary impulse of the thirties and forties is pervaded by a political liberalism which, while breathing verb, interest and compassion into the art, does operate form a distance”.

Jennings director de *Los Primeros Días* (1939), *Londres puede soportarlo* (1940) y *Escuchad a Gran Bretaña* (1942), entre otros (Barnouw, 1998).

Mas, la demostración de una sólida y estudiada propaganda con la virtud de exaltar a un líder en pleno apogeo y persuadir a las masas de su aceptación popular recae indiscutiblemente sobre la directora Leni Riefensthal, quien con sus documentales, encargados por el partido Nazi, *El Triunfo de la Voluntad* (1934) y *Olympia* (1936), abre el paso a lo que será el modelo de propaganda documental de guerra durante los años de hostilidades (Villareal, Héctor (2002). Leni Riefesthal y el Cine de Propaganda. *Razón y palabra*. [Revista en Línea]. Disponible: www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n29/hvillarreal.html. Consulta: 2006, Septiembre 12]).

Las cintas al servicio de la ideología totalitaria, antisemita y social nacionalista impulsada por Hitler, florecieron en el período de confrontación a modo de asegurar la militancia masiva de la ciudadanía a favor del partido nazi y sus políticas. De hecho los colaboradores exteriores del régimen como Japón, prohibieron a partir de su entrada al conflicto armado en el año 1941, la proyección de películas en su territorio que versasen sobre temas como “la libertad la felicidad o el amor...”, ya que “...las pantallas sólo debían reflejar el espíritu victorioso, el odio al extranjero y el heroísmo en la batalla”. (Gil Flores, G. (2005). Pantalla Ideológica. *Revista D – D Mundo*. [Revista en

Línea]. Disponible: www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2005/julio05/170705/dfamosos.shtml. [Consulta: 2006, Septiembre 14]).

El advenimiento de nuevas necesidades expresivas y la redefinición de la función del documental, se hicieron aspectos latentes tras el fin de la guerra mundial, como respuesta frente a la devastación material, económica y humana de Europa; así como al establecimiento de un nuevo orden bipolar que encontraba en los medios comunicacionales el asidero idóneo para una nueva propaganda ideológica que versaría, en esta oportunidad, sobre dos sistemas políticos contrapuestos: el comunismo y el capitalismo.

Bajo estas circunstancias de ruptura en las tradiciones sociopolíticas del occidente, para 1956 Gran Bretaña ve emerger frente a sus ojos una corriente documental de vanguardia influida por el neorrealismo italiano: el *Free Cinema*, movimiento que heredaba la rigurosidad de la escuela Griersoniana precedente, pero menoscababa todo su tinte esteticista al intentar una aproximación inspirada en “la realidad social del momento”, el contexto cotidiano y sus actores anónimos (Barnouw, 1998).

Jack Clarton, T Richardson, Karen Reisz y L. Anderson (idem), fueron sólo algunos de los grandes expositores de esta vertiente documental, que generó resonancia e impacto entre otros documentalistas inconformes con el estilo tradicional, quienes se ocuparon en hallar una fórmula capaz de replantear el rol del realizador entendido como “observador social”, pero exento de intervencionismo sobre la realidad física registrada.

Este será el principio del *Cinema Verité* basado en el Cine-Ojo de Vertov y fundado por Edgar Morin y Jean Rouch, quienes para 1960 realizaron la película más emblemática inscrita en esta propuesta: *Cronique de un été* en la cual encuestaban a parisinos desprevenidos acerca de si se consideraban felices o no (Rosenthal, 1988). Bajo esta corriente que coqueteaba con lo sociológico se elaboraron documentales como *Le Joli mai*, *Back Breaking Leaf*, *Primary*, cintas que intentaban suprimir al máximo el montaje, y prolongar las tomas para “incrementar el efecto realista con su inmediatez directa y su impresión de capturar eventos de improvisto en la vida diaria de la gente particular”¹² (idem).

Cabe mencionar que existe una correlación entre el nacimiento de estas corrientes y la sofisticación tecnológica que entre los años ´50 y ´60 sufrieron los artefactos de filmación, ya que el incremento en la sensibilidad de las películas, la producción de cámaras portátiles y las mejoras en el registro del sonido (idem), significaron el aumento, directamente proporcional, de las posibilidades para acceder al documental como medio expresivo, influyendo, por ende, en la diversificación de su producción.

Las décadas de los ´60 y ´70 trajeron consigo el recrudecimiento de la Guerra Fría, la muestra evidente de una inmensa brecha social, muy patente en América Latina, y el consecuente descontento generalizado que planteó el cuestionamiento de los sistemas regentes de esos países. Estas nuevas necesidades, unidas al triunfo de la Revolución Cubana condujeron al documental hacia el sendero de la lucha política y social, al ser

¹² Original en inglés: “*cinema-verité* promised an increase in the “reality effect” with it’s directness, immediacy, and impression of capturing untampered events in the everyday life of particular people”

concebido por cineastas militantes de la izquierda, como medio de agitación y penetración ideológica de las masas (Solanas & Getino, 1979).

De allí nace el subgénero cinematográfico Cine Militante que abrigaba la causa social como lógica de acción. De este se desprenden el movimiento Cine Liberación - impulsado desde la corriente peronista- y Cine Base –con orientación socialista-(idem), ambos de cuna argentina, característica que no resulta azarosa ya que, su coyuntura política dominada por la dictadura militarista de derecha, propició el caldo de cultivo para tornar el documental en un instrumento alternativo, concebido para propagar la ideología marxista y denunciar situaciones sociales hasta entonces solapadas por el control mediático-discursivo ejercido por los agentes oficiales y privados.

Es así como documentales como *La Hora de Los Hornos* de Fernando Solanas, *Mataque* y *La tierra quema* de Raymundo Gleyzer, entre otras realizaciones dedicadas a explorar el tema de los desposeídos y marginados sociales, se fundamentan en popularizar la causa de “combatir al opresor” y asumir “objetivamente en Latinoamérica, una importancia (Sic) revolucionaria” (Encuentro de Realizadores Latinoamericanos de Viña del Mar, citado en Solanas & Getino, 1979).

Con este objetivo, el “tercer cine” o “Cine del Tercer Mundo”, diferenciado del cine comercial y del cine de autor por servir a la causa de “liberación” de los oprimidos (idem) logra propagarse con rapidez por el continente para consolidar, a principio de la década de los '70, la construcción en Uruguay de “la Cinemateca del Tercer Mundo”, la

creación de “núcleos de Cine militante” en Cuba, México, Brasil, Chile, Perú, Bolivia y Venezuela, así como un medio efectivo de difusión ideológica en la “Distribuidora del Tercer Mundo” (idem) erigida en éste último país.

2.3 La producción de documentales informativos e históricos en Venezuela: Bolívar Films como paradigma

Profundizando en lo anterior, en Venezuela, paralelamente al resto de Latinoamérica, comienza a gestarse una diversificación y aumento en la producción documental durante los ´60 y ´70, que unida al apoyo económico de instituciones universitarias y gubernamentales (Hernández, 1990), originan el auge de un documental venezolano que entraña una evidente “aproximación social”, tanto en sus temáticas como en el discurso empleado por el documentalista.

Las realizaciones abarcaban desde contradicciones sociales emergidas en el seno de problemáticas locales, las desigualdades engendradas por el sistema –*La ciudad que nos ve* (1967) y *Pueblo de Lata* (1973) de Jesús Enrique Guédez- hasta críticas de corte socio- político –*Pozo Muerto* (1967) de Carlos Rebolledo, *La Universidad vota en contra* (1968) de Guédez y Arrieta, *Basta* (1969) de Ugo Ulive- (Cinemateca Nacional de Venezuela, 1997).

Es así como las iniciativas incipientes, durante los años '60, de este cine de “Tercer Mundo” (Hernández. 1990) alimentadas por las experiencias del cine reivindicativo del cono sur, repuntan para los '70 en un auge significativo de producción: más de 20 documentales producidos para el año 76 (idem). Este impulso hace que el volumen aproximado de documentales “de aproximación social” en Venezuela, alcance para el año '90 los 250 títulos (idem), suma que se incrementa desde la perspectiva de otro estudioso del tema como Julio Miranda (1997) para alcanzar los 300 documentales.

Sin embargo, durante los '70 también se iniciaba en el país la apertura hacia un renglón que dirigía la mirada tanto a las tradiciones culturales –*Yo hablo a Caracas* (1978) y *Amazonas el negocio de este mundo* (1978) de Carlos Azpúrua, entre otras (Fundación Cinemateca Nacional, 1997)-, como al patrimonio artístico y sus manifestaciones –*El círculo de Bellas artes* (1977) de Rafael Ovalles, *Caroní* (1978) de Manuel de Pedro, *Encuentro con Freddy Reyna* (1977) de Rosa Guevara, María Josefa Pérez y Carlos González, entre otros (idem)-.

No es si no hasta el año '76 que dicha atención se dirige, por vez primera, a retratar biografías de personajes que, más allá de ser representantes de la identidad cultural venezolana y de la producción artística que de esta se deriva, contribuyeron a la arquitectura de nuestra historia como nación, y protagonizaron los eventos que repercutirían en estas transformaciones. El debutante emblemático en este renglón es entonces *Juan Vicente Gómez y su época*, título de Manuel de Pedro en el que se describe el mosaico de poder conformado por Iglesia, Ejército y “Altas Finanzas” que

dominaron durante más del cuarto de siglo inicial del siglo XX a una sociedad venezolana signada por el atraso (Cinemateca Nacional de Venezuela, 1997).

Este impulso por biografar personajes de relevancia histórica para el país, será canalizado posteriormente por la vía de una productora privada como lo es Bolívar Films (Cine Archivo Bolívar Films (s.f.) *Colección Cine Archivo Bolívar Films* [Racional Creativo]. Caracas: autor). Desde su Cine Archivo, dedicado al resguardo de parte del patrimonio audiovisual de la nación (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006), surge la iniciativa de adaptar la trayectoria de vida de figuras prominentes paulatinamente, toda vez que se contaba con el precedente de la prestación de servicio y material a Manuel de Pedro para completar su realización sobre Gómez (idem).

Volviendo al tema del desarrollo y aporte de este género en Venezuela, en palabras de Tulio Hernández (1990) se puede resumir el perfil comportado por las producciones documentales nacionales que asimilaron el papel de reconstruir la memoria histórica, las manifestaciones de los individuos que la conformaron y su contexto social:

El cine documental venezolano producido... ha cumplido un papel destacado en la cinematografía y... en la cultura nacional al funcionar: primero, como auténtico instrumento de creación y resguardo de la memoria audiovisual del país; en segundo lugar como discurso contrainformativo capaz de dar vida a personajes, lugares y situaciones ignoradas, silenciadas o distorsionadas por las modalidades dominantes de información masiva; en tercer lugar como instrumento de indagación social y mecanismo de introspección nacional.

El modelo de documental sobre sujetos y realidades históricas, dirigido, como mencionaba Hernández, en pos de dimensiones sociales y humanas, reclamaba lectura y atención por parte de la audiencia nacional. Esta corriente documental posee antecedentes adversos que culminarán con una iniciativa privada capaz de dar continuidad a su producción.

El recorrido germinal de este género en el país no comenzaría sino hasta el siglo XX, una década posterior a la primera proyección de que se tenga registro en suelo venezolano, la cual versaba sobre filmes de “actualidades”. Efectuada el 28 de enero de 1897 en el Teatro Baralt de Maracaibo, la función inicial de cine consistía en un “reel” que combinaba aleatoriamente secuencias de los Lumière –*Los campos Elíseos, La llegada de un tren-* y de factura nacional –*un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa, Muchachos bañándose. En la Laguna de Maracaibo* (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992).

Aunque en apariencia esta primigenia proyección encerraba un equilibrio entre los contenidos de producción propia y los foráneos, la preponderancia de estos últimos será la norma en la historia del cine nacional. De hecho, para el año 1907, cuando existían intentos incipientes por erigir una producción cinematográfica nacional, en palabras de Ambreta Marrosu (1997), el estímulo por la producción documental se hace patente en contraposición de aquel dedicado al género ficcional, ya que esta última modalidad fílmica era dominada por cintas internacionales que suplían enteramente la demanda local.

Sin embargo, cabe aclarar que el documental venezolano de la época, era de carácter vernáculo y llevaba endosado el modelo de actualidades establecido por los Lumière: registraba una serie de “vistas” sobre “diversiones públicas, actos oficiales y exaltaciones al Presidente” (Fundación Cinemateca Nacional, 1997) a las cuales, según lo definido en páginas anteriores, no podría catalogarse dentro del ámbito documental propiamente dicho.

Estos registros de la realidad cotidiana que seguían el modelo establecido por los Lumière, tal y como en el resto del mundo, dominarían las pantallas venezolanas durante la primera década del siglo XX (Fundación Cinemateca Nacional, 1997) no sólo en virtud de los cánones estéticos y temáticos comunes a la sociedad nacional y la global, sino por razones de índole política.

La dictadura encabezada por Juan Vicente Gómez desde 1909 cerraba el paso a cualquier tendencia creativa que promoviese un pensamiento político crítico o atentase contra el regente, favoreciendo la tendencia de la realización pseudo-documental, cimentada temáticamente, en muchos casos, sobre el quehacer gubernamental y el culto a la personalidad de su líder (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992). Esta concentración en la materia oficial no sólo se debía a la circunstancia represiva sino a los dividendos en que se traducía para muchos de los tempranos cineastas (Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

La propagación de la práctica cinematográfica entendida como documental para la época, promovió la emergencia de múltiples empresas abocadas a su producción que correrán suertes diversas en virtud de la frágil industria nacional: Triunfo Films, Venezuela Cinematográfica, Ávila Films, Cinematográfica Venezolana Asociada por mencionar algunas, de acuerdo a los datos proporcionados por Rodolfo Izaguirre (s.f.).

Se inicia así el engrosamiento de la lista de documentales nacionales conformada, casi enteramente, por aquellos dedicados a retratar el color local y el folklore típico como *Carnaval de Caracas* (1909) (Fundación Cinemateca Nacional, 1997), así como por los de corte institucional oficialista como *La gira del progreso* (1917) y *El Centenario de Carabobo* (1924), ambos de E. Zimmerman. (Izaguirre, s.f.).

También destacan entre las realizaciones de estas empresas las “revistas” o films-reportajes que comienzan un tímido ascenso desde 1908 a la par de una menor producción de ficción. Así, este formato de noticiario evidentemente al servicio de las autoridades, se adapta a cintas como *Revista de Maracaibo* (1918), *La visita del general Pershing* y *Carnaval en Caracas* (1925); *Sucesos Caraqueños*, esta última de Triunfo Films. (Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

Esta modalidad cinematográfica evolucionará hasta alcanzar el genuino estatus de documental promocional con *Una visita al Central Venezuela* (1926), referencia inicial del género en el país por ser, en palabras de Ambreta Marrosu “un documental”...

original de Alciro Ferrebús Rincón...“desarrollado ampliamente sobre un tema único y definido” (Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

Al surgimiento de estudios y corporaciones dedicadas a la producción del género, se agregó la aparición de talentos en el área de dirección entre los que se contaban, además de Zimmerman, a Augusto González Vidal y Mount A. Gonhoun (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992). El primer autor mencionado, según lo expresado por Ricardo Tirado (1992), era el realizador oficial del gobierno encargado de documentar actos estatales que resultaron en cintas-reportajes como *La gira del progreso*, *La gran parada militar*, *Salida del salón elíptico* y *Un día de carreras*, entre otras.

El afán por perpetuar su imagen y obra, y el entusiasmo cinéfilo que caracterizaban a Gómez, desembocaron en la creación de los *Laboratorios Nacionales de Maracay* en 1930, constituido, en palabras de Tirado (1992), en organismo adjunto al *Ministerio de Obras Públicas* (MOP) y que operó no sólo como productora de numerosas entregas cinematográficas de la *Revista Nacional*, sino como centro de investigación en el área, desarrollando algunos de los avances técnicos en la materia dentro del país, como el “tratamiento del sonido y del color” (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1992).

Esta revista se tornará en el primer *Noticiero Nacional* elaborado hasta 1936 que, aunque demuestra la permanencia de un sesgo oficial, también se manifiesta como el primero identificado con los rasgos formales, estéticos, discursivos y técnicos de un

noticiero (idem). Los rollos de este pasarían subsiguientemente en custodia a Bolívar Films, para formar parte del acervo de imágenes (Fundación Cinemateca Nacional, 1997) que hasta la actualidad posee sobre acontecimientos, paisajes, figuras y actos públicos, y patrimonios nacionales que testimonian las etapas de la historia moderna del país.

A este valioso material documental se sumarán el corpus de las cintas realizadas por el MOP hasta la muerte de Gómez, cuyo “servicio cinematográfico” junto al “Cine Educativo del MEN” (Ministerio de Educación Nacional), de acuerdo a lo publicado en el diario La Esfera de Caracas el 6 de octubre de 1938 (citado en Fundación Cinemateca Nacional, 1997), “se fusiona con los Estudios Ávila”.

La interpretación de El Jesser y Ferreira (1998) sobre el traspaso definitivo de este tutelaje fílmico a Bolívar Films, apunta a que Ávila Films cerró sus puertas en 1942, consumándose casi de súbito -1943- (Clavo & Torrealba, 1984) la constitución de Bolívar Films. Asimismo destacan en este proceso de extinción las intervenciones de su fundador, Luis Guillermo Villegas Blanco, en las últimas asambleas que celebró la antigua empresa previa a su disolución (Fundación Cinemateca Nacional, 1997). Tras realizar pesquisas en documentaciones legales y registros mercantiles de la época, concluyeron que se hizo efectiva la adquisición de buena parte del parque técnico operativo y de los archivos fílmicos de la extinta empresa por parte de la naciente Bolívar Films.

Del mismo modo, Bolívar Films, empresa que se convertiría en paradigma dentro del renglón técnico y de producción cinematográfica en el país, ofreció idénticos servicios promocionales a las instancias gubernamentales, pero incorporando al modelo, impuesto por Laboratorios Nacionales y seguido por Ávila Films, un enfoque más comercial concebido para publicitar productos y servicios, contenidos que se amalgamaban –desde 1946- bajo un nuevo *Noticiero Nacional*. (Fundación Cinemateca Nacional, 1997)

Más a pesar de seguir un esquema comercial como medio garante de su permanencia en la industria, resulta innegable la vocación documentalista que se cultivará con continuidad en la empresa desde sus inicios. Este empeño temprano conformará en décadas posteriores la Colección Cine Archivo Bolívar Films (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006), cantera audiovisual de los documentales y semblanzas históricas que actualmente preservan buena parte de la memoria patrimonial del país.

Dicha vocación natural, de acuerdo a lo expuesto por Clavo y Torrealba (citado en El Jesser y Ferreira, 1998) se remonta a los tempranos entusiasmos de Villegas Blanco cuando previo a la fundación de Bolívar Films (1939-1940) se embarcó en la empresa de realizar “una serie de documentales sobre los pueblos de Venezuela denominados *Estampas Regionales*”, cuyo *leit motiv* eran las más diversas postales, paisajes y expresiones culturales del país.

Paralelo a este *magazine* de tinte nacionalista, Bolívar Films comienza a producir y proyectar regularmente en las salas del país el *Noticiero Nacional* hecho por encargo de la Junta Revolucionaria de Gobierno y las subsiguientes administraciones; el primer noticiero de Actualidades Venezolanas; el Noticiero Mensual de Ars Publicidad, así como sus emblemáticos documentales que para el período de la Junta Revolucionaria alcanzaron la cifra de 46 cintas (El Jesser & Ferreira, 1998).

En cuanto a los documentales que traían a la luz nuevamente el contexto pasado, junto a las actividades, monumentos y paisajes que le dieron vida, Bolívar Films comienza a utilizar su valioso material de archivo siguiendo el esquema de la otrora pionera Esfir Shub para hacer del género del documental histórico algo posible en el país. En la revista n° 6 *Venezuela Cine* del 20 de junio de 1953 (citada por Fundación Cinemateca Nacional, 1997) se publicó al respecto:

Para la reciente y atrayente TV, la BF también está realizando algo muy novedoso: VENEZUELA DE AYER Y HOY para la nueva TELEVISIA, en el que mediante películas retrospectivas actuales muestran las transformaciones de la vida venezolana. Las vistas de ayer son sacadas de las películas de archivo de la firma.

3. El hecho histórico

3.1 Emergencia y definición del hecho histórico

La aproximación hacia los insondables terrenos que encierra la definición de la historia debe ser abordada en este punto con especial cuidado, mas, entendiéndola como necesidad para la comprensión del objeto de estudio y la raigambre histórica que se le adjudica. La delicadeza que reviste su revisión yace, principalmente, en las reservas que muchos de los historiadores y teóricos del tema presentan en virtud de su complejidad, resultando en posiciones tan extremas que bien niegan la filosofía de la historia (Burkhand, citado en Kahler, 2004), exponen que esta revela una carencia de “sentido” (Popper, citado en Kahler, 2004) e inclusive la asocian indisolublemente con el método científico (Bury & Trevelyan, citado en Walsh, 1978).

Sin embargo, a fin de restringir el estudio y allanar el camino hacia una genuina comprensión del concepto, se desarrollará un marco conceptual que ciña el término de “historia” y lo que de este se deriva, a las perspectivas claramente expuestas por Erich Kahler y Edward H. Carr.

Según Kahler (2004) desde la Antigüedad hasta la era contemporánea, han existido las más diversas disertaciones sobre el tema del devenir humano en la tierra, que han pasado por el prisma religioso, teológico, filosófico, hasta llegar al plano secular a partir de la era

del temprano Renacimiento. Así, Averroes (1126- 1198) al postular su *doctrina de la doble verdad*, que afirma un cisma entre fe y razón, inauguró la etapa dominante de esta última, representada por la escuela Ockamista de París y posteriormente por la naturalista inglesa (Kahler, 2004).

Al declararse la separación de los caminos espirituales de aquellos mundanos, se propicia la aproximación hacia una “conciencia histórica” y el inicio de una intensa actividad filosófica influida por la naturaleza secular de las instituciones, que desembocan en el positivismo de Comte y la dialéctica Hegeliana (Kahler, 2004). El primero sienta los fundamentos del conocimiento científico que permanecen inamovibles hoy día, a la vez que el segundo se da a la tarea de enunciar los fundamentos de una “filosofía de la historia” que consistía en la “triplicidad dialéctica del movimiento histórico: tesis, antítesis y síntesis” (Kahler, 2004).

Pero no sólo estas corrientes influirán en la concepción de la disciplina histórica, su objeto y método de investigación. También se adhiere el “especulativo” y optimista romanticismo alemán, que junto al racionalismo heredado de los filósofos renacentistas, a la influencia cartesiana y al germen del naturalismo empírico constituye la fórmula que estructura, para el siglo XIX, un naciente “historismo” (Kahler, 2004). Este se entendía como “la tendencia a ver y explicar todo históricamente, a deducir...términos de clasificación y distinciones a partir de etapas de evolución” donde “coinciden los órdenes sistemáticos e históricos” (Kahler, 2004).

Esta creciente tendencia dio a luz innumerables disciplinas modernas inscritas bajo su lógica: “la historia política”... “la sociología”... “la etnología”... “la antropología” (Kahler, 2004), entre otras. A finales de siglo el prolífico *historismo* devino en un “historicismo” exacerbado, caracterizado por la acción de mirar hacia el pasado para acopiar metódicamente un ingente de evidencias de época, pero sin descifrar su sentido, su interrelación y significado al estar regido por la órbita del método científico-positivista (idem).

En virtud de su asociación con este método, muchas de las investigaciones de los tempranos historiadores se vieron confrontadas con la imposibilidad de ejercer la indispensable verificación que establece el precepto científico bajo el cual se orientaban (Kahler, 1004). Su fidelidad al positivismo desemboca así, en una piedra de tranca para su estudio situación que, según Rosen (1993), se genera porque “el pasado está, por definición, ausente y por lo tanto no es susceptible a observación directa, mucho menos a manipulación”...ya que... “depende de la presencia del observador”¹³.

Este deslinde entre historia y rigor científico es reafirmado en las disertaciones tanto de Popper –insuficiencia de explicación causal, naturaleza impredecible y cambiante, selectividad de presentación de la historia- (Citado en Kahler, 2004) como de Kahler (2004), quien identificó “la multiplicidad de causas” que originan un hecho histórico, el “carácter dialéctico de su movimiento” y el papel que juega “la libertad humana”... “pese a la coherencia y continuidad históricas” e “inserta en la estructura de esta coherencia”

¹³ Original en inglés: “The past is by definition absent and therefore not susceptible to direct observation, much less experimental manipulation...-it- depends on the presence of an observer”

(Kahler, 2004). Este último esboza una aproximación al concepto de historia que puede concretarse de esta manera:

La historia no es ni el desarrollo de la conciencia histórica –concepto- ni el mero curso de los acontecimientos –hechos concretos-. Es la interacción de ambos...lo que en el dominio de la historia, puede considerarse el modo de orden equivalente a las leyes científicas de la naturaleza es lo que llamaría yo el *rigor de la coherencia*. La coherencia histórica no consiste en simple causación, y así la cuestión fundamental de la ciencia –*por qué* algo es o acontece- no se aplica a la historia. La cuestión histórica es *cómo* aconteció...”

Esta apreciación sobre la historia, se complementa con la realizada por E.H. Carr (citado en Kahler, 2004) referida al tema del condicionamiento que el “determinismo” o “el libre albedrío” imponen en el desenvolvimiento de la misma: “el hecho es que todas las acciones humanas son tanto libres como determinadas según el punto de vista desde el que uno las considere”. Esta postura relativista es reafirmada por Kahler (2004), quien indica que es indisoluble la implicación humana en el devenir de su destino, ya que a pesar de “la coherencia evolutiva” siempre juega su papel “nuestra responsabilidad humana”.

Kahler (2004) reflexiona acerca de esta misma responsabilidad e infiere que en virtud de esta se discierne entre individuos y personalidades *historiables*, quienes merecen la mirada estudiosa del historiador. Expone que dichos perfiles históricos suelen ser quienes han tenido sobre hombros el poder decisorio en los eventos que, en un espacio temporal dado, han comportado un punto de inflexión en el destino de civilizaciones, sistemas y sociedades enteras.

Vale la pena regresar una vez más a la revisión de las implicaciones que levanta el término “hecho histórico”, esta vez desde la perspectiva de E. H. Carr (2003), por reclamar justamente su naturaleza la comprensión necesaria de cara al caso en estudio: el hecho histórico introducido en un formato no tradicional como lo es el cine documental.

El respeto al denominado –por Kahler, 2004- “rigor de la coherencia” o curso de los acontecimientos, pasa por mantener la relativa obediencia hacia la recopilación y acumulación del acervo de hechos que detentan relevancia histórica y, por ende, son susceptibles a ser historiables bajo el marco de la investigación propuesta por el historiador, en palabras de Carr (2003). El adjetivo de “relativa” viene dado por una condición adicional que propugna Carr (idem) en los estudios realizados bajo términos históricos, que consiste en un balance entre hechos pasados historiables y la interpretación que, de cara a la comprensión de dichos hechos, debe aportar el historiador.

A partir de este balance se afirma cómo ninguno de los elementos constitutivos de la historia –hechos pretéritos con carácter histórico e interpretación desde la mirada presente que el historiador le otorga- subyuga a su complemento sino que demuestra interdependencia para con este, como clave esencial para otorgar sentido real a la historia. Es decir, el hecho concreto prueba darse la mano con la conciencia (Kahler, 2004) que de este hecho se tiene y la interpretación que de esta se deriva para conformar esa materia llamada historia (Carr, 2003).

Pero retomando lo dicho acerca de los hechos historiables resulta pertinente preguntar ¿qué características le confieren tal sentido? De acuerdo a Carr (2003) el hecho básico deja de serlo para vestirse con el ropaje del hecho histórico en tanto demuestre, a través de los datos que provee, las evidencias necesarias para que el historiador le considere como tal (idem). Por tanto un hecho básico se diferencia de todo hecho histórico en tanto el historiador o la comunidad de historiadores lo legitimen como tal, tras las investigaciones realizadas acerca de este y otros hechos, que terminan por arrojar su relevancia dentro de la órbita del tema investigado (idem).

La susceptibilidad a que el corpus de hechos históricos se amplíe no resulta restringida bajo la óptica de la filosofía histórica actual, ya que el margen de interpretaciones y conainterpretaciones continúa extendiéndose (Carr, 2003), aunque hay que apuntar en este sentido que no siempre lo cuantitativo deriva en resultados cualitativos. No obstante a favor de la identificación y rescate de nuevos hechos históricos se encuentra el desarrollo de las interpretaciones sólidas y consistentes que puedan ganarle un sitio como tal entre los historiadores (Carr, 2003). Es así como la aceptación e incorporación de un hecho al estatus de lo histórico pasa necesariamente por el reconocimiento de sus cualidades y su relevancia, paulatina y consensuadamente, entre la comunidad de los investigadores de la materia (Carr, 2004).

Es decir, aún y cuando los datos demuestren su propiedad histórica han de pasar por una doble elaboración (Carr, 2003): por el filtro del historiador acucioso que topa en ellos y por el posterior aprovechamiento de estos a través de la interpretación que le dedican

(idem). A su vez el historiador debe otorgar necesariamente una lectura –entendida como parte de esas elaboraciones- al “pensamiento” subyacente a la elaboración inicial de los hechos y datos que estudia (idem).

3.2 Historiografía audiovisual: posibilidades y limitaciones desde la perspectiva especialista

Desde la época en que Esfir Shub decidiera allanar el camino para una nueva modalidad de documentales basado en el montaje de tomas de archivo, se da pie al dilema sobre la legitimidad histórica de este producto audiovisual, lo cual establece una polémica entre historiadores y documentalistas que permanece hasta nuestros días.

Así *Padenie dinastii Romanovykh* (La caída de los Romanov, 1927), *Velikj Put'* (La gran ruta o El gran camino, 1927), *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi*, (La Rusia de Nicolás II y Tolstoi, 1928), documentales de Shub basados en la caída de los Romanov, fueron sólo los modelos iniciales de una prolífica producción posterior, fundamentada en trayectorias y contextos pretéritos, cuyo carácter histórico es puesto en entredicho no sólo por Michael Renov (1993), quien las considera “simplemente como un artificio”¹⁴, sino por otras voces especialistas en historiografía.

¹⁴ Original en inglés: “Yet another artifice”

Según Watt y Kuehl (1988) existen diferencias prácticas y teóricas entre los entendidos de la historia académica y quienes restringen su labor al área del documental histórico, referentes a las esferas de las audiencias, las diferencias en el texto y el tono, y a la extensión de tiempo disponible para exponer el contenido que, regularmente, se ve afectada por las limitaciones que presenta el formato audiovisual.

Adicionalmente reluce el problema que representan las tomas de archivo disponibles, entendidas como materia prima para la realización documental. En este sentido, se asoma el dilema de qué tanta relevancia histórica reviste aquello capturado por los archivos, dado que, en muchas ocasiones el material proveniente de este y utilizado en diversos documentales no provee los detalles, las imágenes específicas o el complemento contextual necesario para enriquecer el comentario (Rosenthal, 1988).

Esta limitación conlleva a otro dilema colateral, que se vincula a las responsabilidades éticas, el sesgo socio-cultural e ideológico imperante y, por sobre todo esto, a la intencionalidad del encargado en registrar las tomas. Los factores mencionados contribuyen a que se presente la práctica reiterada de la descontextualización del material (idem), redundando en una falta de correspondencia entre la imagen indéxica registrada y las características del contexto real en el que fueron tomadas, susceptibles a ser manipuladas, omitidas o tergiversadas en función de una intención u objetivo particular.

Las tentaciones por echar mano al recurso de la descontextualización se presentaban ya en los inicios del cine, cuando Meliès reconstruyó la coronación del Rey Eduardo VII

de modo tan verosímil, que persuadió a muchos del carácter real de las imágenes (Capriles, 1990). El apogeo de esta práctica antiética, se alcanzó de la mano de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial: realizaban rodajes de los gettos judíos para ofrecer su torcida visión sobre una vida judía decadente, como si ésta se tratase de una verdad última (Barnouw, 1998). Esta posibilidad reviste un peligro por cuanto permite una reconstrucción adulterada de la historia, un simulacro desviado de la misma capaz de ser apropiado y aceptado como válido por las audiencias desconocedoras.

Esto plantea como telón de fondo el debate acerca de la responsabilidad por parte del documentalista, así como de las garantías de vigencia y fidelidad que deben mantenerse sobre la evidencia histórica presentada. Desde la perspectiva de Jerry Kuehl (1998) la pretensión de abordar la historia, por parte del género no ficcional resulta una labor delicada, en la que entran en juego tanto los delgados límites de la ética, como los de la intención del realizador, quien debe seleccionar material fílmico que corresponda y se adecue a los eventos reales de los que se da cuenta en el producto.

Entre otro de los teóricos preocupados por el tema de la intencionalidad del autor se encuentra Brian Winston (1988), quien concuerda con Kuehl (idem) en sus disertaciones sobre la materia. Además, entre sus aportes a la discusión, sobresale el planteamiento de que la legitimidad del material utilizado no estriba en la forma en que éste es presentado, ni depende de los recursos técnicos utilizados para hacerlo, sino que reside,

esencialmente, en el “propósito o intención”¹⁵ con que el realizador presenta este material.

Ahora bien, en lo tocante al tema del conocimiento histórico a través del cine documental Monterde (1986) se aventura a asegurar que este es posible en tanto el analista tenga la agudeza y el espíritu crítico que lo lleve a “interrogar el film”. Es así como a la luz de éste autor el film documental tiene licencia abierta para convertirse en una potencial herramienta que complementaría el conocimiento formal y académico que de la historia se tiene, en un instrumento para “producir un sentido histórico distinto, gracias a una combinación de imágenes y sonidos” (Monterde, 1986)

Dentro de otras complejas cuestiones que se ciernen sobre el abordaje documental de la materia histórica, Watt (1988) puntualiza el mito del productor impreciso que privilegia el entretenimiento y del historiador de discurso extendido. Desde su perspectiva este es un “falso problema”¹⁶ que intenta estereotipar al historiador como un especialista aburrido y acusar al productor de manipular la realidad histórica en privilegio de la lógica comercial. De este modo no se intenta negar la posibilidad de estas tensiones durante la producción de un documental histórico, sino asomar su relatividad. De hecho, según menciona Watt (idem), Gran Bretaña encarna un ejemplo de cómo las disputas entre ambos especialistas comenzaron a mitigarse en la década de los '80 para transformarse en “una convergencia

¹⁵ Original en inglés: “the real issue...it has to do...not with questions of form but rather with issues of purpose”

¹⁶ Original en inglés: “To call these 'false problems' is not to deny that they exist”

de mentalidad y comprensión mutua de los problemas técnicos”¹⁷, en pro de la calidad del documental.

Asimismo, se presenta una nueva disyuntiva en el impreciso terreno del documental histórico referida al tema de la evidencia escrita versus la registrada audiovisualmente. El texto escrito que ofrece la historia académica formal, tiene la ventaja de que puede “desarrollar temas paralelos al pie de página”¹⁸ (Rosenthal, 1988) mientras que el formato audiovisual se ve limitado en este sentido.

Además es innegable la existencia de un corpus de registro escrito mucho más amplio del que presenta el registro audiovisual (idem). Sin embargo, estos parámetros cuantitativos no necesariamente se traducen en resultados efectivos en términos cualitativos. La verdadera piedra de tranca en esta disputa, emerge cuando “la historiografía audiovisual intenta realizar un planteamiento o enunciado para el cual no existe material visual disponible”¹⁹ que lo pueda ilustrar oportuna y apegadamente (idem).

¹⁷ Original en inglés: “The last decade there has grown up, as a result of mutual experience ... and the convergence of minds and a mutual comprehension of technical problems”

¹⁸ Original en inglés: “there can be no recall, no flipping back of the page, no elaboration of parallel themes by footnotes or parentheses”.

¹⁹ Original en inglés: “the real difficulty arises always in audiovisual historiography when the attempt is made to make a statement for which no visual material is available”

En relación con esta afirmación resulta pertinente levantar la interrogante acerca de qué se supedita a qué: ¿el guión acerca de un tema histórico a las tomas disponibles, o, las tomas de relleno a la ilustración de hechos que dictamina el comentario? ¿Apunta la lógica de producción hacia la omisión de aquel evento o hecho del que no se disponga registro fílmico, independientemente de la relevancia histórica que este comporte? Por último y, en función a esto: ¿sería esta postura justificable en nombre de los dictámenes del formato audiovisual documental y de su industria de producción?

Sobre el tapete se coloca otra discusión atinente a las discapacidades que el documental tiene para retratar ciertas categorías abstractas y universales tradicionalmente presentes en el registro histórico de los hechos, en virtud de su lenguaje audiovisual. Desde el crisol de Jerry Kuehl (1988) esta limitante para retratar nociones ininteligibles como Dios, Evolución y Democracia, por mencionar algunas, resultan en un desafío para el documentalista que pone a prueba sus habilidades para valerse de alternativas y recursos que le permitan denotar eficazmente estas complejas categorías “manteniendo el balance entre simplicidad y precisión”²⁰.

Otro problema vinculado a la adaptación de la historia dentro del formato documental se desentraña de la mano de Michael Renov (1993) quien señala el regular desplazamiento que sufre el discurso de la versión histórica académica por acción de la anécdota y el testimonio personal dentro de la cinta no ficcional. Si bien esta práctica puede enriquecer el relato dominante a través de las voces que presenciaron el hecho

²⁰ Original en inglés: “the television’s capacity to portray abstract notions is strictly limited and depends on striking a series of very fine balances between simplicity and precision”

histórico abordado, se corre el riesgo de que los testimonios, en su afán preservativo y enunciativo, olviden la interrogación subyacente que debe existir sobre cualquier materia para aproximarse a la verdad y entendimiento de la misma (idem).

Este asunto es explorado por otro autor (Rosenthal, 1988), quien debate sobre qué tan adecuado es utilizar el método de los testigos como hilo conductor de la historia relatada, y, por ende, conferirles la responsabilidad de una materia tan delicada que debería contar, a todas luces, con la voz conductora del especialista. John Pym (1988) se suma a estas preocupaciones al argumentar que los testigos suelen ser utilizados como señuelo persuasivo para la audiencia por la calidez e identificación que generan, por lo cercana que resultan sus voces y, por lo tanto, sus historias. El mayor riesgo que se corre es que se otorgue privilegio a estas narraciones aisladas y subjetivas en detrimento de una historia más apegada a los hechos reales.

Esta perspectiva desemboca, inevitablemente, en la polémica sobre el estilo de comentario que debe adoptar el documental histórico. Desde el ángulo del productor audiovisual, la asesoría del historiador pudiese aportar significativamente en la concepción del contenido del documental. Sin embargo, la desventaja que esto encierra, yace en que el discurso de corte diseminativo que el académico emplea tradicionalmente puede resultar poco apropiado para informar de manera sintética, clara, informativa y atractiva (Rosenthal, 1988).

Algunos de estos productores arguyen que el historiador excesivamente revisionista obstaculiza la producción, ya que no está familiarizado con las exigencias y limitaciones del formato audiovisual, como: la poca capacidad para desarrollar abstracción, para estimular la reflexión y el análisis detenido por la inmediatez con que se presentan los contenidos, la poca duración de las tomas y la tendencia a no saturar con información excesiva que lejos de atraer desinterese al público (Rosenthal, 1988).

Sin embargo, a pesar de esta posición compartida por algunos de los documentalistas, es inadmisibile la posibilidad de desarrollar un proyecto serio basado en un hecho histórico que carezca del fundamento factual, descriptivo y enunciativo que tan sólo el conocedor del tema puede brindar. Muchos de estos directores ignoran el valor determinante que el historiador aporta al sentido del documental, omitiendo en innumerables ocasiones su asesoría, bien por presiones de tiempo ejercidas por el mecenas del proyecto, bien por desconocimiento u desdeño de este requisito esencial (Rosenthal, 1988).

Un detalle adicional se incorpora a la discusión de esta materia y es que, aún y cuando se incluyese al asesor histórico en el equipo de producción no se garantizaría el diseño de un guión orientado bajo el discurso propuesto por el académico. Resulta común la existencia de una tensión permanente entre este último y el documentalista, en virtud de sus discrepancias acerca del comentario que regirá la narración del documental. En efecto, ambos suelen no coincidir en cuanto al tono a emplear ya que uno, en resguardo del modelo audiovisual, se inclina por una narración más anecdótica y alejada de lo

literario, concisa y llana; a la vez que el otro, en custodia de la precisión histórica, privilegia el detalle significativo, la crónica inalterada (Rosenthal, 1988).

Otro revés que puede experimentar el documental histórico es su susceptibilidad a ser confundido con cine histórico, tomando en cuenta que este último no tiene obligatoriedad de retratar los hechos históricos tal cual acaecieron y comúnmente, tan sólo se basa en ellos. Según fulano y fulana (Monterde, 1986) buena parte de la audiencia puede confundir ambos géneros y terminar por “creer en el Cine (sic) como depositario de una memoria que en el fondo es falsa”, como ocurre a menudo con la recreación de la llegada de Lenin a la estación de Finlandia desde Petrogrado en *Octubre*, original de Eisenstein; o con otro film de su cosecha, *El Acorazado de Potemkin*, que presenta una secuencia falsa de las escaleras de Odessa (Monterde, 1986)

Acerca del tema del sentido y la memoria histórica Barthes (citado en Renov, 1993) se adentra en terrenos más reflexivos y se arroja a cuestionar la referencialidad del discurso histórico dominante, puesto que, según declara el mismo “no sigue la realidad, tan sólo la significa...el significado convertido sólo obedece a la aserción de alguien”²¹ De este modo, pone en entredicho la certeza generalizada de la que goza el discurso histórico oficialmente avalado, al que se adjudica el monopolio de la veracidad absoluta sobre los hechos.

²¹ Original en inglés: “Historical discourse does not follow reality, it only signifies it...the meaning conveyed is only that someone is making that assertion”

Quienes vuelven a analizar el tema de la historia, su reconstrucción documental y los factores que influyen en determinar tanto ésta como su percepción es Monterde (1986). Nuevamente el autor polemiza sobre los inconvenientes e implicaciones de la adaptación de la historia al género documental, al apuntar que son las referencias preestablecidas de los espectadores las que modelan el contenido del mismo. Esto plantea el riesgo de que, en su afán complaciente por mostrar al espectador aquella historia que “reconoce” y maneja tradicionalmente, las potencialidades didácticas y esclarecedoras del producto audiovisual se diluyan en virtud de la vulgarización de la historia.

En una dirección distinta, que sin embargo no contradice del todo a la anterior, apunta éste mismo analista al asomar la hipótesis del absurdo que resulta el exigirle al cine, aún en el caso del género documental, una “cientificidad” que la misma historia no puede ofrecer, postura igualmente compartida por Rosen (1993).

La obsesión por establecer la lógica cartesiana y los preceptos positivistas como rectores de la dinámica documental, resulta esfuerzo infértil e innecesario toda vez demostrado por autores como Valéry, Shaff, Veyne (citados en Monterde, 1986), Kahler y el mismo Carr (citado en Kahler 2004), que la misma disciplina histórica no obedece a los métodos científicos y por ende no puede ser considerada una ciencia como tal. La idea de demandar este rigor científico se descalabra, asimismo, cuando se propone que el cine histórico “es una doble representación” (Monterde, 1986)

La dicotomía cine-historia continúa siendo abordada por numerosos teóricos de ambas disciplinas, a través de las múltiples vertientes que se desprenden de esta interacción. Sin embargo la disertación de Paul Smith (1976) merece mención por enfocarse en el tema del historiador frente al cine. Smith (idem) propone que esta relación puede redundar en beneficios para el académico ya que el cine puede instrumentarse “como objeto de investigación...como posibilidad de enunciación de sus propios discursos históricos y como instrumento para la didáctica de la Historia (Sic)”. Más el autor devela cómo las restricciones formativas y carencias formales en el entendimiento del lenguaje audiovisual lejos de interesar al historiador que las sufre, lo aleja de esta potencial herramienta para el registro y la lectura histórica.

Esta perspectiva, sin embargo, no anula las responsabilidades que tiene el productor o documentalista al “sacar provecho del patrimonio histórico común” (Monterde, 1986). El discurrir colectivo a lo largo del tiempo, los eventos y personajes que han ejercido giros en la dinámica socio-histórica y que forman parte del acervo popular, pueden ser abordados documentalmente como anecdóticos relatos cargados de atractivo y tradición o bien como delicados objetos de culto y sacralización, al comportar legados que perviven al fin y dan cuenta de lo que alguna vez fue, así como de la identidad y el estado actual de las cosas.

Por ello se hace indispensable un tratamiento ético por parte del documentalista. Este pasa, según Monterde, 1986, no sólo por una toma de conciencia del mismo, sino por la de una audiencia crítica que la estimule, al exigir una postura ajustada a derecho con la

deontología del documentalista, tomando en cuenta que éste “está instaurando una manera de ver la Historia (Sic) que conducirá a una serie de fijaciones ciertamente trascendentes” (idem)

4. El documental como formato de representación histórica

En todo soporte de reproducción se posibilita la construcción de contenidos mediante la selección, la jerarquización y la combinación de los mismos. Es decir, existe la libertad de intervención humana y por ende, una intencionalidad inherente que dictamina cada una de estas acciones. Asimismo, hay una carga significativa que yace en cada signo elegido para conformar este mensaje (Eco, 1977). Todo ello apunta a la existencia de una “representación” como sistema amalgamador de significados e interpretaciones en el medio cinematográfico (Casetti y Di Chio, 1990). La definición de esta representación cinematográfica, sostenida por este par de autores, sintetiza de manera esencial su función y sentido:

Es un intento por... “la reconstrucción meticulosa del mundo para garantizar la recuperabilidad de lo ausente hasta el punto de hacerlo parecer presente”...pero a la vez... “subrayando la distancia que separa al sustituyente y a lo sustituido, creando una presencia que es más válida por sí misma que por aquello que debe reemplazar”... “este tipo de mundo al que el film da consistencia, es un mundo al que llamaremos *posible* porque asume en equilibrio los datos reales y la naturaleza fundamentalmente artificial de la reproducción, porque asume en equilibrio la reconstrucción de un antecedente”

De acuerdo a esta aproximación conceptual, la representación no intenta una emulación mimética de aquel referente real al cual alude, sino que asume claramente su

papel de “texto”, de construcción mediadora entre ese “mundo posible” de Cassetti y Di Chio y el mundo real en el que se basa su contenido. Otro abordaje más formal del término, contempla a la representación como “la acción de exponer un hecho, etcétera, ante otro u otros a través del discurso; una declaración o narración...que intenta transmitir una idea o impresión concretas acerca de una cuestión con objeto de influir en la acción o en la opinión” (OED, citado en Nichols, 1995).

Es la órbita permanente de esta representación la que actúa sobre el documental, alejándolo de las pretensiones reporteriles que intentan ejecutar un retrato fiel de la realidad (Kracauer, 1989). Consciente de sus limitaciones para capturar, a través del documental, el corpus infinito de hechos que se extienden en el tiempo, su director asume la posición de partícipe en el proceso de registro, incorporando la representación como herramienta natural para “fabricar”²² ese significado que permita salvar las lagunas de contenido ocasionadas por esa inevitable fragmentación de la realidad (Rosenthal, 1988).

De éste modo la representación se muestra como un modelo viable para exponer la trayectoria notable, las acciones paradigmáticas y sus consecuencias, de los líderes y protagonistas sociales, asumiendo de antemano que éste devenir vital desborda fuera de los márgenes del formato documental y que, por ende, su versión no comporta verdad última alguna sobre este perfil histórico (Nichols, 1995).

²² Original en inglés: “the filmmaker was always a participant-witness and an active fabricator of meaning”

Este interés por realizar una aproximación hacia la “realidad física” a través del documental, promueve en los directores un afán “formativo”, motivación que suele hacerles transgredir los límites de lo fácticamente reproducible que esa realidad preexistente expone, para “sustituirlo por profundizaciones o interpretaciones figurativas del mundo visible” (Kracauer, 1989). Es decir esta visión particular del director, denominada ideología por algunos estudiosos del tema (Van Dijk, 1996), se funde con el modo en que opera la representación como mecanismo de aproximación a la realidad material.

La presencia implícita en un documental de una representación en la que media la impresión del mundo del documentalista, remite a la construcción de significado que ella supone. En el “texto” documental se articulan y entretajan esas unidades autónomas llamadas signos, representados por imágenes y sonidos, a los que se asigna una posición en el texto de acuerdo a la cual se determina el “significado que soportan” ²³con respecto a la totalidad del mismo (Rosenthal, 1988).

Esta inevitable referencialidad a la que remite toda representación, aún y cuando encuentra en sí implicada la intervención del realizador, es justamente el modelo que “permite acceder a una construcción histórica común” (Nichols, 1995), a través del documental. El mundo histórico, produce y reproduce permanentemente prácticas, eventos y dialécticas entre estos eventos, una interacción permanente entre concepto

²³ Original en inglés: “sounds and images come to function as signs; they bear meaning though the meaning it’s no really inherent in them but rather conferred upon them by their function within the text as a whole”

histórico y hechos concretos que se suceden, en palabras de Kahler, signados bajo “el rigor de la coherencia” y del “libre albedrío humano”. El documental, mediante la representación tan sólo pretende “remitir a ese mundo y respaldar argumentaciones hechas acerca de ese mundo directamente” (Nichols, 1995).

4.1 La adaptación del hecho histórico al formato documental

Para que la adaptación de una historia dada pueda plasmarse y comunicarse efectivamente es necesario que el documentalista eche mano al signo indéxico²⁴ como instrumento primordial de representación. Este es entendido, según palabras de Peirce (citado en Eco, 1977) como el que “dirige la atención hacia el objeto indicado por un impulso ciego...todo índice visual me comunica algo a través de”... este impulso... “en relación con un sistema de convenciones o de experiencias aprendidas”.

Al estructurarse una representación que posibilita la articulación coherente y apreciable del hecho histórico, a través del medio fotoquímico y cinematográfico, se sustituye el aspecto “real” y su posición es tomada por otro, en este caso la del referente físico por la del registro audiovisual (Nichols, 1995). Esta impresión que suplanta el objeto material originalmente registrado, supone la implementación del signo indicativo

²⁴ Se toma por definición de signo indéxico la propugnada por Eco (1977): “todo índice visual me comunica algo a través de un impulso más o menos ciego, en relación con un sistema de convenciones o de experiencias aprendidas”... “por lo tanto puede afirmarse...que todos los fenómenos visuales que pueden interpretarse como índices pueden considerarse como *signos* convencionales”.

para hacer viable la adaptación, estableciendo “un íntimo nexo físico entre el referente y la representación” (idem)

Ciertos aspectos técnicos particulares de la cinematografía como su capacidad de registro figurativo fiel a la realidad, así como la propiedad de reproducir su movimiento en el espacio contextual tomado, contribuyen al poder persuasivo de esta interacción indexicalidad- referente. En efecto, debido a los efectos ópticos y psicológicos que produce en el espectador, la imagen se adjudica un estatus de autenticidad histórica difícil de refutar (Nichols, 1995). Al respecto Christian Metz (citado en Nichols, 1995) proclama sobre la acción que el cinematógrafo ejerce a partir del entorno físico: “reproducir su aspecto es duplicar su realidad”.

Desde esta perspectiva el “realismo” pasa a ser confundido por “realidad” a tal punto que comienza a percibirse bajo una dimensión de “historiografía audiovisual” entendida como absoluta por algunos. Esta confusión suele presentarse en el seno de la historia misma, cuando a menudo, en virtud de la percepción humana se diluye la frontera entre el recorrido del acontecimiento como tal y el “discurso escrito” que de este emerge (Nichols, 1995).

Sin embargo, éste no es el único vicio que puede surgir de la adaptación caracterizada por el estilo realista. Si bien la presencia del realizador en el lugar que ocupan los hechos registrados confirman una “fidelidad indicativa” del “mundo histórico” tomado, esta marca de autenticidad de lo representado se ve menoscabada por

el factor de la motivación y la sugerencia involucrada, ya que el suceso visible es lo único identificable, registrable y comunicable, mientras que la intención que media permanece fuera de cuadro (Nichols, 1995).

A pesar de estos cuestionamientos, existen puntos de vista que abogan por una legitimación rescatable de la adaptación, la representación que la estructura y el recurso de indexicalidad que le conforma. Ello, debido a que es posible establecer una escisión entre las dos dimensiones constitutivas del modelo documental: el “contenido objetivo”, referido a la información que da cuenta fiel del mundo histórico representado, y la “estructura dramática”, comportada por las licencias técnicas –banda sonora, montaje, edición de sonido, fotografía, encuadre, luz- con que cuenta el documentalista para intervenir e influir en los elementos estilísticos y emotivos del documental. (Padilha, J. (2003) Cinco notas sobre el documental y la ficción. *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*. [Revista en Línea]. Disponible: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/veryana/02_documental.html. [Consulta: 2006, Septiembre 20]).

Toda vez que Padilha precisa la existencia de una esfera dramática autónoma, se presupone que el “contenido objetivo” opera con igual independencia de esta, sin correr el riesgo de ser contaminado por esa subjetividad inherente a la visión del autor, proposición comparable, en sus palabras, con “la distinción que hacer Frege en relación al sentido y a la denotación de los enunciados”... “un enunciado puede presentar un mismo objeto de diversas formas a partir de las diferentes propiedades y relaciones que

este objeto tiene con otros objetos, siendo cada una de estas formas de representación un sentido”. (Padilha, J. (2003). Cinco notas sobre el documental y la ficción. *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*. [Revista en Línea]. Disponible: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/veryana/02_documental.html. [Consulta: 2006, Septiembre 20]).

Sin embargo, a pesar de este razonamiento la adaptación del hecho histórico dentro del documental no escapa de otra adversidad que se le presenta: la incapacidad del soporte cinematográfico para capturar el contexto histórico que rodea al hecho registrado (Nichols, 1995). Es incontrovertible la “similitud auténtica” con respecto al referente real que las tomas atestiguan, no obstante esta imagen indicativa no es garantía del “estatus histórico” del hecho que se registra, por lo cual continúa teniendo validez el ponerla en entredicho (idem).

En otro plano del mismo punto, se sitúa el tema de la relevancia histórica y el reconocimiento que como tal pueda tener entre los espectadores el hecho documentado. Las garantías de que estas características se cumplan se erigen como condiciones necesarias para dotar de valor histórico al documental, ya que si el referente mismo en el que concentra su contenido no alude a “un mundo histórico que nos resulte familiar”(idem) el receptor se ve privado de comprobar el estatus real y veraz de lo que observa, quedando inhabilitado para sentenciar si “las imágenes que presenciamos ocurrieron dentro o fuera de la historia social” (idem).

A propósito de este cuestionamiento resulta pertinente destacar otra condición asociada, como lo es la siempre polémica objetividad. El afán por que esta rija la perspectiva con que el documentalista aborda el hecho histórico a registrar, no avala que lo documentado tenga un carácter veraz sino, en muchas ocasiones, la retransmisión de “versiones oficiales con un mínimo de escepticismo o duda” (idem).

Este tema, pone en tela de juicio tanto la ética del documentalista como de las instituciones oficiales, a las cuales no pocas veces la opinión pública acusa de manipular el discurso histórico en favor de sus intereses políticos. Pero también afronta otra arista del “deber ser” del realizador, formulada desde Grierson hasta la actualidad: ¿hasta qué punto debe sacrificar su aporte interpretativo por mantener el canon de la objetividad?, más si esta objetividad resulta utópica, en virtud de su elaboración previa, a la luz de la perspectiva oficial (idem).

Nichols (1995) reflexiona al respecto de este tema y, a pesar de sus complejidades, se arroja a aportar una solución para las contradicciones que suelen presentarse sobre su base:

La interpretación se basa en hechos, empero, sus formas y cánones de validación dependen de la referencialidad, una base probatoria y la lógica documental... la argumentación... del documentalista... debe ceñirse al menos a ciertas constricciones en lo que respecta a una postura objetiva incluso si entran en juego elementos subjetivos, interpretativos y emocionales.

Es este empleo de la interpretación de la que también hacen eco historiadores como Kahler y Carr (Kahler, 2004), entendiéndola como instrumento para la aproximación a

los hechos históricos en estudio y su consecuente concatenación, como modelo alternativo al discurso dominante que el poder de turno privilegia; pero, además, como vía para alcanzar una imparcialidad ponderada que sustituye las aspiraciones objetivas, sin caer, a la vez, en las tentaciones de proponer discursos nacidos de los caprichos subjetivos.

De este modo, se puede lograr un modelo de adaptación del hecho histórico que toma en cuenta las limitaciones del formato documental, manteniendo la firmeza ética y determinación crítica del documentalista y evitando los peligros latentes a los que conlleva la intencionalidad subjetiva o el conformismo discursivo.

4.1.1 Técnicas y métodos de investigación, recolección y disposición del contenido

Existen métodos tanto individuales como universales al momento de recabar la información que estructura el contenido de un documental histórico, infinitos modos de desplegar el arqueo de las fuentes pertinentes al tema a adaptar, que gozan de un idéntico estatus de validez siempre y cuando se mantengan dentro de los márgenes éticos y ontológicos a los que el documental responde. Las estrategias pueden orientarse tanto a identificar y reclutar especialistas en el tema, como al despliegue de estudios y revisiones minuciosas en archivos bibliográficos, hemerográficos y, puntualmente,

audiovisuales, e inclusive recurrir a internet u otras fuentes complementarias (Escudero, 2000).

El ingente de recursos técnicos y elementos disponibles para estructurar el documental como unidad cinematográfica, sugiere la necesidad de establecer ciertos criterios y parámetros que faciliten y restrinjan la selección de las piezas potenciales a conformarlo. Es imposible cuantificar o describir las extensas modalidades que pueden aplicarse con este objetivo jerarquizador y discriminante. De hecho se hace aún más cuesta arriba tratar de hallar un modelo formalmente explicado en los registros escritos, ya que en la arena empírica de la composición documental y la elección de sus recursos nada es definitivo.

No obstante, documentalistas experimentados como Nel Escudero (2000), dotan de algunos apuntes en sus bibliografías que pueden ser de utilidad para esclarecer ciertas dudas o vacíos informativos sobre el tema. En sus palabras, es primordial que el realizador posea una agudeza natural y una perspicacia en sus sentidos que le permita identificar con celeridad no sólo el valor explícito de un documento, sino el valor agregado o “potencial” que puede comportar para el contenido del proyecto.

En lo referido al tema de los archivos audiovisuales, la autora recomienda realizar una investigación exhaustiva que tiene como punto de partida el examen minucioso de las fichas y catálogos que describen la información audiovisual soportada, bien en celuloide, bien en formato electromagnético. Para hallar el contenido que puede ser de

utilidad al documental, se debe tener en cuenta que los descriptores que reflejan pueden no adecuarse totalmente a lo que en realidad contienen las cintas o casetes, por ello, dice, debe evaluarse si el “entorno de búsqueda” enfocado, es el correcto o no, ya que de lo contrario suelen ocurrir desvíos en la investigación que retrasan la misma y a la realización como tal.

En la esfera atinente a las técnicas de registro cinematográfico, otro estudioso del tema (Roffé citado en Dam, Boada & Briceño, 1989) destaca que las metodologías de aproximación son disímiles, pero especifica dos grandes ejes en los que se concentra: el documental “puro” y el de “periferia”. El primero de ellos mantiene su sustancia fiel al “mundo histórico”, apartándose de toda intervención que vaya más allá de la estipulada en el código de registro empleado: “los controles en los instrumentos de registro y en el proceso de montaje”. Por otro lado, la modalidad de “periferia” alude a un estilo más atrevido que contempla “elementos de la puesta en escena que no pertenecen al mundo histórico representado”, valiéndose de recursos heterogéneos capaces de ilustrar y enriquecer la representación con mayores detalles.

Escudero (2000) resalta nuevamente la importancia de mantener una metodología eficiente en el caso de los registros. En primer lugar apunta a que es necesario llevar un record de todo lo pregrabado –o prefilmado- para tener certeza de que las tomas y el material disponible alcanzan para cubrir el tiempo estipulado para la producción final.

Asimismo, apunta que al momento de seleccionar a un experto o especialista sobre el tema documental desarrollado el realizador, junto al productor, debe cerciorarse de que cuente con las credenciales y méritos necesarios, así como preeminencia real en el área. Si cumple con el “perfil” apropiado, deben verificarse, adicionalmente, sus capacidades como orador y su eficacia comunicacional ya que “todo documental tiene una inevitable dosis pedagógica” por la cual se debe velar.

Durante la captura en cámara de las impresiones del experto, según Escudero (2000), hay que monitorear que el lenguaje empleado por este no raye en lo extremadamente académico o intelectual, en cuyo caso, tomando en cuenta el amplio espectro social y la formación de las audiencias, el realizador debe instarlo a comunicarse de manera más sencilla y digerible. De igual modo, es responsabilidad de éste contrarrestar los nervios que el invitado pueda experimentar ante la intimidante presencia de la cámara mediante comentarios que bajen la presión del ambiente, así como asegurarse que el rodaje de sus intervenciones proporcione suficiente material para el montaje documental.

Tomando en consideración los planos sonoros, de acuerdo al estilo del documental, se sugiere el registro de ciertos “sonidos diacrónicos” que pueden realzar los planos-secuencia y contextualizar los ambientes que caracterizan el entorno típico en el que se sumerge el documental (Escudero, 2000).

Las modalidades documentales que prevén la inclusión de entrevistas a individuos corrientes –llamadas encuestas por Escudero- para dar un matiz de opinión pública o

giros discursivos guiados por las concepciones colectivas generalizadas, deben ser agregadas al corpus documental respetando las proporciones demostradas. Es decir, del universo de entrevistas realizadas, las muestras tomadas para conformar el montaje no deben torcer la voluntad y opinión popular registrada, manteniéndose así la labor cabal y ética del realizador (Escudero, 2000).

La figura del docudrama, que podría ser puesta en entredicho por algunos de los documentalistas puristas en virtud del intervencionismo y el simulacro que comporta, es validada como técnica por Escudero (2000). La autora argumenta que muchas de las técnicas del film de ficción –el montaje, inclusión de música con efecto dramático, la lógica narrativa- son incluidas tradicionalmente en los documentales y el “docudrama” no es la excepción: las actividades que las personas realizan normalmente pueden servir como material de montaje que, muchas veces, hay que instar a que ejecuten por no coincidir con el momento en que se efectuaron originariamente.

Asimismo, desde la perspectiva de otro especialista en el tema (Barnouw, 1998), el documentalista debe desplegar una pesquisa exhaustiva que garantice las imágenes de cualquier vestigio, fragmento o evidencia alusiva al período del mundo histórico que se documenta, donde nada se excluye y todo adquiere una dimensión ilustrativa dentro del contenido a representar, a saber: fotografías, obras de arte y arquitectónicas, espacios y ambientes, decorado de época, objetos, hemerografía, entre otros.

4.1.2 Recursos utilizados: fuentes vivas, reconstrucción, registros fotográficos, otros documentos

La capacidad de completar el rompecabezas del mundo histórico a representar, mediante diversos recursos que puedan servir de piezas o evidencias pertinentes y reveladoras es parte de la labor del documentalista. Las limitaciones ante la lejanía temporal del otrora evento o trayectoria humana a reconstruir, plantean un desafío para el realizador, quien tiene que emplear no sólo técnicas que le permitan recabar un compendio significativo y signifiante de materiales con una carga esclarecedora sobre el tema, sino saber seleccionar y ensamblar, creativamente, esos materiales o recursos de acuerdo al rol que comportan en el universo del documental.

Como bien lo expresó Erick Barnouw (1998) sobre este tema, el abanico de posibilidades y recursos ilustrativos resulta infinito, en virtud de que cada documentalista permanentemente, desde su particularidad, se encuentra descubriendo recursos inéditos, reinventando nuevos usos para éstos y posiciones ocupadas dentro de la globalidad del montaje –sobre todo en la corriente del “documental reflexivo”²⁵- (Rosenthal, 1988) por lo cual se torna imposible su clasificación y sistematización definitiva.

²⁵ Original en inglés: “self-reflexive documentaries mix observational passages with interviews , the voice over of the filmmaker with intertitles...In time, new necessities bring new formal inventions”

Sin embargo, evitando pretensiones de presentar una categorización taxativa, a continuación se disponen brevemente algunos de los recursos implementados tradicionalmente en el corpus de documentales producidos hasta entonces:

- **Fuentes Vivas:** La tendencia de los documentales llamados “de montaje” o compilatorios de imágenes de archivo sobre temas considerados históricos, consistía en emplear una única voz centralizadora del comentario, preferencia que fue revertida, en 1983, por el documental *Vietnam, A televisión Story (Vietnam una Historia de Televisión)*, producción que apostó a la polifonía de voces en su discurso (Barnouw, 1998)

Las entrevistas enriquecían y humanizaban la narración de los pormenores de esta confrontación bélica tan polémica, contribuyendo a dotar de sentido algunas ideas sobre la misma, desmitificando otras o contrastando y complementando entre sí algunas de las versiones desprendidas de los propios testigos (idem).

El recurso de interrogar a los testigos y protagonistas de las historias demuestra de este modo su potencial expositivo y su valor para acceder a una comprensión más aproximada al fenómeno real representado. Emile De Antonio, también había develado el poder dilucidador, de cara al público, de la entrevista en documentales de su autoría como *Point of Order (Punto de Orden)*, *In the year of the Pig (En el año del cerdo)* (Rosenthal, 1988) entre

otros. Decidido a reinventar el esquema expositivo, fue pionero en la sustitución de la voz textual omnisciente que tornaba la narración en algo “monolítico”, por los matices de variadas perspectivas testimoniales. La introducción directa de entrevistas como hilo conductor, sin embargo, no negaba que cada declaración, como punto de vista al fin, no revestía una verdad última. Más ésta alternativa seguía comportando una “estrategia expositiva”²⁶ que instrumentaba un entendimiento más integral del que la voz monopolizadora podía ofrecer (idem).

El testimonio también puede gozar un estatus histórico. De allí que su contenido haya tendido a destronar la llamada “voz de Dios” inserta en los primigenios documentales de Flaherty y Grierson, otorgando mayor versatilidad al documental y al despliegue de los temas que concentra (Monterde, 1986). Ello en virtud de que diluye esa actitud “autoritaria”²⁷ y formativa a ultranza que irradiaba la única voz conductora, dejando hablar más a los eventos por sí mismos, a través de testimonios pertinentes e involucrados en el hecho, y prescindiendo de la perspectiva singular y excluyente (Rosenthal, 1988).

²⁶ Original en inglés: “purpose where overwhelmingly didactic...in many cases this narration effectively dominated the visual”

²⁷ Original en inglés: “it employed a supposedly authoritative yet often presumptuous off-screen narration”

Sin embargo, existen algunos casos que se desvían del propósito articulador del discurso histórico, del ánimo indagador por sus antecedentes reales y la recopilación consiguiente de visiones que posibilitan la medición de su justo peso y significado en el devenir. Son tendencias que apuntan a la selección, captación y posterior estructuración documental de testimonios que sean convenientes o coincidentes con la tesis que el autor plantea privilegiar (Rosenthal, 1988, ver también Escudero, 2000). De este modo se desvirtúa el aporte auténtico que el testimonio pueda contener en pos de la reconstrucción legítima del hecho histórico explorado y se revela un fracaso en la intención de realizar una aproximación crítica e imparcial, desembocando en la subjetivación del texto –documental- mismo (Rosenthal, 1988).

La validación de una perspectiva particular al servicio del punto de vista establecido por el autor no es el único peligro que atenta contra la esencia de la entrevista como recurso para el documental. El empleo de testigos como gancho emocional o con el fin de manipular a través del *pathos* el impacto en el público es otra de las tentaciones que distraen de la vía ética planteada por el documental (Rosenthal, 1988). Asimismo, la descolocación del discurso formal histórico proveniente del experto por el discurso anecdótico cargado en los testimonios, va en detrimento de la seriedad y el aval de legitimidad que el primero puede otorgarle (Renov, 1993).

No obstante, sometida al uso adecuado la entrevista puede comportarse como un genuino factor de esclarecimiento a través de la evidencia que brinda la observación directa de los sujetos enunciadore. Verbigracia, el documental *With eyes in the prize (Con los ojos puestos en el premio)*, rodaje que a través del engranaje de testimonios intercalados sostenidos por fuentes involucradas, directa o indirectamente, en el intervencionismo bélico de Estados Unidos desde los inicios de su era republicana hasta la actualidad; logró inferir los hechos ocultos, contradicciones y verdades encubiertas sobre acontecimientos de indiscutible impacto para la historia contemporánea (Barnouw, 1998).

- **Reconstrucción:** La noción que de reconstrucción se tiene, varía de acuerdo a cada teórico encargado en estudiar el documental y sus vías técnicas y expresivas. Dos grandes ramas identificables se desprenden de la discusión para dotar de sentido al término: una que lo cataloga como modalidad encargada en recrear, por la vía de la interpretación no espontánea, acciones comúnmente ligadas al repertorio de actividades de los personajes²⁸ reales involucrados (Rosenthal, 1988); una segunda aproximación que la denomina como dramatización, bien en estudios o escenarios naturales, que conlleva una puesta en escena y la interpretación de actores basándose en un hecho real previamente acontecido (idem)

²⁸ Este es el denominado *Docudrama* por Nel Escudero Vilariño en su libro “Las Claves del Documental”, 2000. Según la autora es una técnica válida, cuestión que discrepan algunos seguidores del *Veritè* y defensores de una ética férrea que desdeña cualquier artificio manipulativo.

Una definición adicional, expresada por Díaz Piña (1990), contempla el propósito de la reconstrucción dentro del documental. Según el autor la reconstrucción forja un papel fundamental en el rescate divulgativo “del hecho pasado con veracidad y propiedad”, dos condiciones que pasan por el despliegue de investigaciones de fuentes expeditas y pertinentes que detallen el hecho, su contexto y todas las características que su ubicación espacio-temporal acarrea, con miras a una representación exacta en el documental.

Del análisis y la síntesis sobre los planteamientos anteriores se arroja un esbozo propio que persigue concentrar el aspecto medular del recurso: la reconstrucción consiste en revivir o recrear situaciones acaecidas previamente en el mundo histórico-físico en un intento, apegado a los documentos o fuentes que dan cuenta detallada de ellos, por realizar un simulacro acerca del hecho considerado fragmento significativo para comprender el hecho histórico narrado en su totalidad.

No obstante, estas cualidades y bondades rememorativas que la reconstrucción ofrece, no impiden que esté exento de los peligros manipulativos a los que su práctica puede conllevar. Las limitaciones técnicas y el estado de indefinición del género documental durante su era temprana, redundaron en el empleo frecuente de reconstrucciones que, si bien se basaban en las costumbres y actitudes adoptadas normalmente por

los protagonistas, introducían elementos distorsionados que restaban legitimidad al empleo del recurso (Rosenthal, 1988).

En esta línea se encontraba Flaherty con sus primeros documentales, quien presionó a los *Inuit* de *Nanook of the North* a vivir en iglúes, para entonces viviendas ya obsoletas entre la tribu (*idem*), en aras de un supuesto realismo que, paradójicamente, no se adecuaba a el *modus vivendi* actual del aborígen. Otro caso citable es el de Kurosawa, autor del documental *The most beautiful* (La más bella), que versa sobre trabajadoras de una fábrica óptica durante la II Guerra Mundial. Además de contratar actrices profesionales para pretender el trabajo de fábrica, no les permitió utilizar maquillaje (*idem*).

Las reconstrucciones que se valían de la dramatización como técnica para restituir un hecho histórico, representaban un riesgo de alteración con respecto a la realidad acaecida, más allá del desfase natural que existe entre ésta y la representación. Según Jeffrey Youdelman (1988), ellas no dispensan una garantía de “autenticidad” y correspondencia con el acto real del pasado, muchas veces en virtud de su lejanía en el tiempo o por la falta de fuentes disponibles y expeditas que lo describan.

Es este argumento del cual el autor se vale para señalar que ésta práctica fue destronada con el advenimiento de “documentales observacionales” que

registraban un referente inmediato en su contexto real y al instante en que la acción espontánea ocurría. Esto tiene sentido en el caso del presente, pero, volviendo al pasado ¿cómo podría esto aplicar para documentales históricos? Díaz Piña (1990) reivindica la reconstrucción como recurso válido para recrear escenas de las que se “prescinde de registro”, capaces de ostentar el valor de evidencias o fragmentos que completa el rompecabezas del hecho histórico.

Para el logro de este objetivo, se vale de estrategias denominadas “de reconstrucción histórica” que comprende: la estrategia de búsqueda, la estrategia de registro y la estrategia de presentación. La primera de ellas establece los hechos en detalle, fundamentándose en las fuentes que preservan sus datos o contienen pistas que, reunidas, revelan la realidad y características del hecho. La segunda permite la construcción de la realidad apegada a lo hallado mediante la estrategia de búsqueda, con el aporte creativo del autor²⁹, bajo la condición de no tergiversar o subvertir los pormenores del hecho representado. La última estrategia concierne a la puesta en escena, es el componente ficticio que abarca interpretación, iluminación, dirección de arte y dirección de fotografía.

²⁹ Este aporte “creativo” o proveniente de la imaginación del documentalista se vale, primordialmente, de los recursos aportados por el lenguaje cinematográfico, tales como: plano, encuadre, ángulo, secuenciación. (Díaz Piña, 1990)

- **Recurso fotográfico:** El desafío de explorar y representar documentalmente una era anterior a la aparición del cinematógrafo, comprendía la indagación de alternativas capaces de reconstruir de manera fehaciente el período planteado. Así los documentalistas se remontaron al génesis del registro fílmico mismo -la fotografía-, recurso que irrumpe como respuesta ante estas demandas en el año 1957, cuando las imágenes son incorporadas como soporte gráfico en *La Ciudad de Oro* (City of Gold), iniciativa documental de la Junta Cinematográfica Nacional de Canadá (Barnouw, 1998).

Si bien la fotografía no es un “calco” de la imagen original tomada de la realidad que la produce, convirtiéndose de este modo en “el modelo mismo” de la reproducción³⁰, como señala André Bazin (1971), con *La Ciudad de Oro* demostró comportar un aprovechable recurso ilustrador de la época y el lugar a los que se remontaba el documental –finales de la década de 1890, durante el ocaso de la fiebre del oro en *Ciudad Dawson* (Dawson’s City)- (Barnouw, 1998).

Mediante las 200 reproducciones soportadas en unas “placas de vidrio negativas” (idem) se posibilitó no sólo la reconstrucción de un período histórico dado, sino que además se reveló el potencial contextualizador del

³⁰ Original en inglés: “Only photographic lens can give us the kind of image of the object that is capable of satisfying the deep need of the man has to substitute for it something more than a mere approximation, a kind of decal or transfer. The photographic image is the object itself. The object freed from the conditions of time and space govern it”

recurso fotográfico en la estructura del documental audiovisual, reivindicando sus cualidades evocativas frente a autores críticos que le habían dado un uso “incidental” por concebirlo como método “poco cinematográfico” (idem) y constituyéndose en una ventaja validada a la que los documentalistas echarían mano en adelante.

Asimismo, la entrada del recurso gráfico como complemento al discurso documental, contribuyó a la experimentación y posterior perfeccionamiento de técnicas concentradas en el movimiento fluido y rítmico de las cámaras para acoplar las imágenes con el comentario, la secuencia narrativa y la metaestructura del texto (idem). De este modo se sentaron las bases para la adaptación técnica de la fotografía en el contenido del documental histórico, aporte que contribuye a su actual puesta en práctica en algunas de las producciones recientes, y, muy frecuentemente, en las facturadas por Bolívar Films (Dam, Boada y Briceño, 1989).

La implementación de fotografías como trazo indéxico del pasado representado por vía documental, se transforma en una vía además de genuina, efectiva en cuanto a la aproximación que permite, cuestión que representa un constante reto existencial para el documental y la labor misma del realizador. Sin embargo, configura una reacción y un efecto entre el público mucho más intenso cuando se libera de una posición hegemónica sobre el contenido y se combina con otros recursos como los testimoniales

(Barnouw, 1998) e inclusive con un matiz variopinto de elementos hemerográficos, sonoros, pictóricos, plásticos, decorativos, entre otros (Dam, Boada & Briceño, 1989).

- **Otros recursos:** Cualquier vestigio histórico que data de la época a representar en un documental de este género posee el estatus de “evidencia” contextualizadora, en virtud de las características físicas, morfológicas, funcionales que demuestra, hablando así de su tiempo contemporáneo y expresando su sentido y la realidad socio-política, cultural, ideológica de la que emergió directamente (Barnouw, 1998).

El valor como apoyo documental de estos recursos materiales, provenientes de los múltiples sistemas de producción de una época determinada, no sólo es sostenido por Eric Barnouw (1998), quien desde su perspectiva teórica los considera “reliquias...como potencial instrumento narrativo”. Con él converge el historiador Frederick Jackson Turner (citado en Renov, 1993) quien asevera: “los materiales para el trabajo del historiador son...apuntes, ensayos, periódicos, caminos, vías, carreteras, túmulos, usanzas, lenguajes, monumentos, monedas, medallas, nombres, títulos, personajes, crónicas contemporáneas o de los anales...”³¹

³¹ Original en inglés: “To the historian...the materials for his work are in papers, roads, mounds, customs, languages; in monuments, coins, medals, names, titles, inscriptions, charters, in contemporary annals and chronicles”.

demostrando lo aledañas que resultan ambas disciplinas en cuanto a métodos de reconstrucción, objetivos y principios.

La conciencia del documentalista en torno a estos potenciales instrumentos que enriquecen la narración del hecho histórico tocado, se ha incrementado sustancialmente, aspecto que se ha hecho manifiesto en varios documentales, como por ejemplo el del autor Manuel de Pedro, *Juan Vicente Gómez y su época* (Dam, Boada y Briceño, 1989), perteneciente a la Colección Cine Archivo Bolívar Films (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006).

En éste se enlazan creativamente, a través del montaje, preservando el orden cronológico, la secuenciación y veracidad de la historia, elementos tan variados como materiales fílmicos de archivo, registros hemerográficos, revistas, caricaturas y algunas fotografías, dando como resultado una mezcla visual versátil y aprovechando al máximo la calidad expositiva inherente a cada material (Dam, Boada & Briceño, 1989). A estos múltiples recursos los citados autores los engloban bajo una única denominación: “registros de archivo”

En la misma línea estilística se encuentra otro documental: *The Wobblies* (Los Inestables), con predominante combinación de múltiples elementos y recursos –fotos de archivo, pinturas, testimonios orales, canciones

emblemáticas del gremio- dispuestos a lo largo de la cinta para recrear y transmitir, de manera integral y cohesionada, las incidencias sobre la organización de Los Trabajadores Industriales de la Guerra Mundial (Rosenthal, 1989)

Esta mención ubica un nuevo material que contribuye al enfoque reconstructor histórico por la vía documental: las obras de arte, abordadas más allá del interés por adentrarse en la visión o la poética del artista que la produjo (Kracauer, 1989), reinterpretadas y exhibidas, más bien, como pista que orienta sobre el estado aparente del otrora, capaz de contextualizarlo junto a su cultura imperante, sus manifestaciones y singularidades (Barnouw, 1998)

Tal es el esquema seguido por documentales de corte histórico como *1848* de Victoria Mercanton; *Images Medievales* (Imágenes Medievales) de William Novik; *Un cuento de Nubia*, original de Saad Nadeem y *El Titán* de Fredrick March, entre muchas otras. En la primera de ellas se observa el uso inédito de grabados, aguafuertes, pinturas, pósters que remiten al levantamiento revolucionario en Francia durante la fecha que titula la cinta, mientras que en la producción de Novik se incorporan imágenes de manuscritos y tapicerías que datan de la Edad Media (Barnouw, 1998). Los últimos documentales mencionados comparten la implementación de obras de arte diversas, en el caso de *Nubia* propias de esta civilización (idem) y en

El Titán obras maestras del renombrado artista renacentista, Miguel Ángel (Barnouw, 1998; Kracauer, 1989)

La inclinación de los documentales históricos hacia alternativas y recursos complementarios, especialmente aquellos engendrados desde las más diversas vertientes artísticas, no sólo logró llenar, tras su surgimiento, los vacíos dejados por la ausencia de tecnología cinematográfica en la época abarcada. Adicionalmente restituyó, a través de la magia de las imágenes disponibles del entonces, bajo cualquier soporte, el panorama histórico en detalle, sus tendencias expresivas –decorado, usanzas- y hasta un estilo de producción que contiene y transmite incluso, los signos de las vanguardias latentes que barnizaron la totalidad de las esferas sociales de una era.

El sonido es otro de los componentes técnicos que desde su inserción primaria en el film *-The Jazz Singer* (El Cantante de Jazz) en 1927-, y valiéndose de avances tecnológicos para evolucionar de la banda sobre disco a la banda sonora y al sonido sobre película, ha aportado relevancia emotiva a las secuencias documentales e impacto psicológico entre una audiencia capaz de compenetrarse con el tema a raíz de las melodías (Montagu, 1974).

Traspasando los confines del parlamento de los personajes en cuyas vidas, actividades o testimonios se concentra el documental, el sonido a través de su expresión musical confiere, por la vía de partituras

convencionales u originales que remiten a un sentimiento específico, el poder de llamar la atención al espectador cuando sincroniza su composición con la de las imágenes, ya que logra “reforzarlas más directamente” (idem).

Actualmente el acoplamiento entre el registro visual y las notas instrumentales resulta indispensable para muchos documentalistas, cuyo criterio creativo se orienta a generar un efecto emocional más intenso en el espectador mediante la producción de una impresión que lo involucre de lleno en la realidad histórica representada. Tal es el caso de *The Wobblies*, que cuenta con una profusa cantidad de coros y canciones sindicales que ambientan el transcurso del documental (Rosenthal, 1988) y *1848*, abundante en arreglos musicales, cantos y melodías revolucionarias nacidas en el seno de la época (Barnouw, 1998)

4.1.3 La narrativa en el documental. Discurso, argumento, perspectiva y comentario

El documental, al igual que el resto de los géneros audiovisuales, es considerado bajo la categoría de texto (Casetti & Di Chio, 1991) por sugerencia de Bill Nichols (1988), quien explica que el modo en que dirige su mensaje discursivo hacia el público,

implica la comunicación de un punto de vista subyacente, así como la necesidad de estructurar “el material que presenta”³² para sustentar dicho discurso.

Esta asimilación del documental como texto, introduce la inminencia de precisar un concepto delimitante del ámbito ocupado por el término, esgrimido a continuación por Bernárdez (1982):

El texto posee una función comunicativa y social de especial importancia ...que es producto de la actividad verbal ... se indica el carácter del texto como signo lingüístico superior... su carácter de unidad lingüística, su cierre semántico-comunicativo, el hecho de estar formado por un conjunto de oraciones/ proposiciones enlazadas.

En este sentido se puede observar cómo los rasgos constitutivos y definatorios del texto demuestran una cercanía con los propios del film, ficcionado o no³³, que conllevan una comunicación implícita –entendida como intercambio de mensajes, transmisión participativa-, el empleo de un código lingüístico para posibilitarla –en el caso del film el lenguaje cinematográfico que combina imagen y sonido- y la articulación de sus elementos –a través de la secuenciación y posterior cohesión y ordenamiento por medio del montaje- para conformar ambas meta estructuras de contenido (Cassetti & Di Chio, 1991).

³² Original en inglés: “how it is speaking to us and how it is organizing the materials”

³³ Según Michael Renov (1993) lo ficcional y no ficcional, elaborado dentro del formato cinematográfico “comparten categorías clave en el plano conceptual, así como características discursivas”. Original en inglés: · “fictional and non-fictional categories share key conceptual and discursive characteristics”

Algunos autores dedicados a dilucidar sobre el tema parecen coincidir con la idea de Nichols (1988), quien revela en el documental una “voz” propia e inherente, al afirmar en sus investigaciones que “el film, como cualquier texto, se dedica a inscribir en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de donde viene y a dónde quiere ir” (Cassetti & Di Chio citado por Moreyra, E. (s.f.) Focalización y Punto de Vista en Antropología Visual. *Ciudad Arqueológica* [Portal en Línea]. Disponible: <http://www.naya.org.ar/articulos/visual03.htm> [Consulta: 2006, septiembre 20].

La “voz” singular a la que alude Nichols (1988) es descrita como una constante que centraliza la totalidad de los componentes técnicos y estilísticos del documental para encaminarlos hacia una perspectiva o “punto de vista social”³⁴ dentro del texto. Ello supone la presencia de un *discurso* conductor de esa “voz” particular, que si bien no niega el “deber ser” imparcial que todo documentalista se plantea, admite la implicación de un sentido expositivo, imbricado en la configuración del documental mismo, que, inevitablemente, “fabrica sus efectos, impresiones y puntos de vista”³⁵(Rosenthal, 1988).

Este matiz vocal que revela el carácter único de cada documental, se despliega a lo largo de sus secuencias en un afán exploratorio capaz de confrontar las “hipótesis” de las audiencias, al ofrecer alternativas que, por oposición, puedan complementar su

³⁴ Original en inglés: “by voice I mean...that which conveys to us a sense of a text’s social point of view, of how it is speaking to us, and how is organizing the materials it is presenting to us”

³⁵ Original en inglés: “very few seem prepared to admit through the very tissue and texture of their work that all filmmaking is a form of discourse fabricating it’s effects, impressions and point of view”

visión del mundo y del aspecto particular de éste abordado en la producción. No obstante, este mundo histórico, físicamente soportado, escapa de los alcances demostrativos y las estrategias expositivas de dicha voz, ya que carece de la capacidad sobrenatural que requeriría para controlarlo, limitación que supone una garantía ética de adecuación al mundo representado discursivamente y compatible con la “veracidad” como valor perseguido por el documental (idem).

Dado que esta voz se encuentra estrechamente hilvanada al discurso, este último merece especial atención, a los fines de facilitar el entendimiento de su rol dentro del texto, en este caso, dentro del documental. De acuerdo a M. Bakhtine (citado en Erlich F., 1993) “el discurso no se puede concebir de otra manera que como un proceso interactivo entre los participantes”. Una de las definiciones extraídas del Diccionario de la Lengua Española, en su vigésima primera edición (Real Academia Española, 1992), indica al discurso como “facultad racional con que se infieren unas cosas de otras sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios y señales”. Se puede tomar como una conjugación de estas acepciones que concreta el significado del concepto discurso una tercera proposición de Van Dijk (2000): “*productio verbal*, oral o escrito del acto comunicativo”.

De ello se puede inferir, que el sentido del contenido sustentado por el documental, obedece a una lógica discursiva que privilegia un punto de vista –por más objetivo que este intente mantenerse- por sobre otros, a la vez que selecciona y dispone jerárquicamente los argumentos expositivos que lo sustentan, de acuerdo a la fuerza

persuasiva que estos puedan revestir para el público espectador. La presencia e identificación de implicaciones ideológicas, sociales y culturales dentro de la postura defendida por el discurso, serán analizadas posteriormente.

Por otra parte, la enunciación de un discurso documental se encuentra inscrita bajo un esquema que posibilita la sucesión de argumentos y evidencias que lo constituyen a través de una secuenciación. Esta arena de acción es la denominada narrativa, entendida como “concepto que se extiende a todas las obras que describen un hecho” (Marchese, citado por Requena, C. (Julio-Octubre 2006) *Narratividad Cinematográfica. Espéculo, Revista Cuatrimestral de estudios literarios* [Revista en Línea]. Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html> [Consulta: 2006, septiembre 26]).

El discurso o “voz documental” encuentra su espacio en el interior de esta lógica narrativa y se vale del recurso que le proporciona la acción de narrar, delimitada por Miguel Borrás³⁶ como “el proceso [acto que a la vez indica un conjunto de fases] de contar una historia por medio del lenguaje oral, escrito e icónico”. Este proceso también contempla una sucesión ordenada de acciones, que responde a una lógica temporal y de causa-efecto, así como a unos niveles de tensión y oposición desencadenantes de nuevas acciones (Torodov, citado por Requena, C. (Julio-Octubre 2006) *Narratividad Cinematográfica. Espéculo, Revista Cuatrimestral de estudios literarios* [Revista en

³⁶ (citado por Requena, Cora (Julio-Octubre 2006) *Narratividad Cinematográfica. Espéculo, Revista Cuatrimestral de estudios literarios* [Revista en Línea]. Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html> [Consulta: 2006, septiembre 26])

Línea]. Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html>
[Consulta: 2006, septiembre 26].

De este modo la narrativa se devela como sistema independiente de la cinematografía pero a la vez, inserto en esta, ya que proporciona un esquema de organización de sus contenidos y discursos, reconocible, asimilable y, por ende, común a los espectadores. Su inalienable función expositiva es compartida por ficción y documental por igual, ya que, retomando la cita anterior de Tulio Hernández (1990), el género no ficcionado se vale de la “narrativa novelada” típica de los films, poniendo al descubierto su “dimensión dramática”³⁷, y por ende, la presencia de “elementos ficcionales” -como la perspectiva o ángulo de cámara, la elipsis o contracción del tiempo narrado, el montaje, la edición- que viabilizan la transmisión efectiva de su discurso al público.

En concordancia con esto tanto Rosen (1993) como Requena (Julio-Octubre 2006) coinciden en que el discurso histórico, el documental y el film ficcional convergen en la práctica representativa a través del mismo esquema –el narrativo-. Sin embargo, entre los dos últimos las metas se sustituyen –el logro de la “verosimilitud” en la ficción por la conquista de la “veracidad” en el documental- en función de sus principios ontológicos, sus fundamentos, convenciones y funciones dentro del marco audiovisual.

³⁷ (Padilha, José (2003). Cinco notas sobre el documental y la ficción. *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*. [Revista en Línea]. Disponible: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/veryana/02_documental.html. [Consulta: 2006, Septiembre 20])

La acción expositiva que comporta el discurso en el documental merece ser retomada, puesto que resulta determinante y definitoria de la pragmática con que se identificará, así como del efecto persuasivo preponderante que pueda originar entre el público. Esta se conforma de la conjunción entre intención del orador y estrategia, siendo seleccionada esta última en función de lo que se persigue. De acuerdo al razonamiento estratégico, se despliegan una serie de argumentos que privilegien la credibilidad de la hipótesis defendida en función de las intenciones (Erlich f. 1993). Una de las aproximaciones a la función de esta herramienta fundamental para el logro del objetivo discursivo es la siguiente (idem):

El argumento tiene como fin conducir a una conclusión, que es la aserción u opinión expresada. Por tener la particularidad de orientar hacia una conclusión, posee una orientación argumentativa determinada.

Supeditada al ámbito documental, la argumentación es prevista como una categoría superior, desde la cual se ramifican dos vías expositivas que consolidan su propósito: la llamada “voz documental” o perspectiva del texto, desprendida tácitamente de su “representación del mundo” –por la vía indéxica y secuencial- y el comentario, que establece aseveraciones y orientaciones, por la vía verbal y por ende más explícita, tanto de ese mismo mundo histórico representado como de la perspectiva adoptada que conduce el documental (Nichols, 1995)

Cabe destacar que, según Nichols (1995), aunque los argumentos insertos en los comentarios en muchas ocasiones responden a ciertas necesidades reflexivas por parte de sus autores, no renuncian a su meta esencial de seleccionar, defender, exponer e

interpretar las “pruebas argumentativas” con una sólida base histórica y provenientes directamente de ese mundo representado.

El comentario, como instrumento para modular, matizar o comunicar la representación de ese mundo análogamente a la perspectiva, se introduce al documental como “visión del mundo expresada por el realizador” (Nichols, 1995). Este también puede ejercer la función de introducir visiones heterogéneas, complementarias o contrastantes entre sí en virtud de su característica interpretativa – como en el caso de los documentales de Trinh T. Minh-ha- (idem) o ser concebido como una herramienta “didáctica-expositiva” –ejemplificado por las producciones de Grierson- que se acopla y aporta al carácter demostrativo que las imágenes proveen (Monterde, 1986)

De acuerdo a lo establecido teóricamente por Bill Nichols (1988) los comentarios pueden agruparse en cuatro categorías distinguidas de acuerdo a su conformación “formal y características ideológicas”³⁸. La primera que tuvo aparición en el tiempo y era norma en los inicios del documental, es la dogmática voz omnisciente, también conocida como “Voz de Dios”, que presentaba un punto de vista absoluto, usualmente con fines didácticos. Esta modalidad encumbrada por los documentales de Grierson, fue decayendo, paulatinamente, posterior a la Segunda Guerra Mundial, por lo “prepotente”³⁹ y excesivamente dominante que resultaba para muchos, así como por la

³⁸ Original en inglés: “in the history of documentary we can identify at least four major styles, each with distinctive, formal and ideological qualities”

³⁹ Original en inglés: “Voice of God...often presumptuous off-screen narration”

versatilidad que introdujo en el manejo del comentario el fenómeno televisivo en auge (Rosenthal, 1988).

Otro de los estilos de comentario que el autor identifica es el proveniente del *Cinema Verité*, corriente que abogaba por un documental con mínima intervención por parte del realizador, más directo en su aproximación entre realidad documentada y observador. Las necesidades de satisfacer éste objetivo redundaron en la búsqueda de nuevas alternativas para introducir comentarios, que preveían la intervención de “diálogos sincrónicos”⁴⁰, favorecidos por los equipos portátiles y los avances en tecnología de registro del sonido, así como la inclusión de “comentarios implícitos y explícitos”⁴¹ (idem) proveedores de pistas para que los espectadores sacasen conclusiones sobre el tema de acuerdo a su criterio.

Un tercer modelo de comentario sobrevino durante la década de los ´70, modulado por entrevistados o narradores que se dirigían a la audiencia con un discurso que intentaba brindar, de manera directa y procesada, claves acerca del tema abordado (idem). Este tratamiento alcanzó gran popularidad siguiendo el estilo de moderación y entrevista, introducido por los conductores y animadores de TV, modalidad que se había hecho familiar entre los espectadores, quienes parecían demostrar preferencia por las intervenciones en cámara y la demostración de presencia física del sujeto parlante,

⁴⁰ Original en inglés: “built on the new technical possibilities offered by portable cameras and sound recorders which could produce synchronous dialogue”

⁴¹ Original en inglés: “capturing people in action and letting the viewer come to conclusions about them unaided by any implicit or explicit commentary”

quien además fijaba, de manera evidente y a través de la imagen, su atención visual y discursiva hacia el público. Este estilo de comentario sentó las bases de la fórmula seguida por el “documental contemporáneo”⁴² (idem).

La cuarta categoría de comentario se vincula con una tendencia sincrética resultante de la amalgama de las tendencias anteriores –“pasajes de observación, entrevistas, voice overs del realizador y subtítulos”-, llamado por Nichols (1988) comentario de “documental auto-reflexivo”⁴³ y considerado por éste como el más conspicuo y completo de los estilos identificados. Esta virtud se la atribuye a su capacidad por auto-revelarse como un vehículo hacia la representación de la realidad, que además se asume como un género en constante reinención y a su realizador como “fabricador de significado y productor de discurso cinemático”⁴⁴, quien matiza la aproximación y hace consciente al público de sus limitaciones.

En cuanto a las modalidades expositivas del documental, Renov (1993) las agrupa en un cuerpo que consta de cuatro tipos, de acuerdo a la “poética”⁴⁵ –marco conceptual-,

⁴² Original en inglés: “Such films have provided the central model for contemporary documentary”

⁴³ Original en inglés: “self-reflexive documentaries mix observational passages with interviews, the voice-over of the filmmaker with intertitles”

⁴⁴ Original en inglés: “the filmmaker was always a participant-witness and an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse rather than a neutral all-knowing reporter of the way things truly are”

⁴⁵ Original en inglés: “Poetics”; nacida del pensamiento Aristotélico emparentada con la “poesis” (Berrio, 1983), categoría que designa la “realización activa” (Renov, 1993) –Original en inglés: “Active making”-, especialmente atribuible en el quehacer de las artes.

los fundamentos y objetivos discursivos identificados en cada una: 1.- registrar, revelar o preservar; 2.- persuadir o promover; 3.- analizar o interrogar; 4.- expresar⁴⁶.

El primer modo expositivo se vincula al testimonio y estima un poder evocativo y “revelador”⁴⁷ en la imagen capaz de traspasar las fronteras de la historia, y el espacio hasta alcanzar una ubicuidad, legitimidad y vigencia en cada proyección que se realice. Esta idéntica retención de la realidad que Bazin (citado en Renov, 1993) defiende, la “mimesis”⁴⁸ del aspecto histórico registrado desde el mundo no es más que una ilusión. El logro real de este estilo expositivo yace en la transposición de un discurso alternativo al dominante e igualmente genuino, en virtud de la composición a través de entrevistas a testigos y registros históricos de archivo. Sin embargo, este afán preservador puede obnubilar el análisis que el especialista en historia debe sostener frente a este tipo de exposiciones, a favor de su labor conservacionista (Renov, 1993).

Las razones que guían la segunda modalidad, se sustentan sobre intereses alejados de las cualidades morales y atributos éticos y didácticos que, generalmente, se asocian con la labor documental: la persuasión por un punto de vista determinado, el discurso a favor de un cierto modelo político, social o cultural, el empleo de la retórica en nombre

⁴⁶ Original en inglés: “ 1. to record, reveal and preserve; 2. to persuade or promote; 3. to analyze or interrogate; 4. to express”

⁴⁷ Original en inglés: “Documentary has most often been motivated by the wish to exploit the camera’s revelatory powers”.

⁴⁸ Original en inglés: “Those positions which would have us believe that mimesis...means producing simulacra”

de una causa particular o la postura abierta y alineada con movimientos raciales, culturales, identitarios determinados. Es la visión del documental de Grierson, entendido como “martillo que da forma al destino de las naciones”(Citado en Renov, 1993)⁴⁹, que prevé la vinculación del documentalista con un propósito tangible a través de su obra, deslastrada de ese deber ser “objetivo”, cartesiano, de observación controlada y positivista establecido como regla en el quehacer del género (Renov, 1993).

El tercer estilo expositivo, contrario al sesgo ideologizante o propagandístico que el anterior pudiera introducir, se refiere al análisis o contraanálisis crítico tanto de los temas abordados, como del empleo de los recursos para su registro o estructuración, así como de los procesos a los que esta sometida toda la realización. El documental es asumido como instrumento para auto-monitorearse a sí mismo y a su *leit motiv*, como vía expedita para “juzgar y evaluar”⁵⁰ sus contenidos, y exponerse como “artefacto” construido al fin, poniendo en sobre aviso a la audiencia de su condición, tal y como lo hizo Dziga Vertov con su obra nacida desde el “Cine-ojo”: *El Hombre de la Cámara de Cine*⁵¹ (idem).

⁴⁹ Original en inglés: “The screen was a pulpit, the film a hammer to be used in shaping the destiny of the nation”

⁵⁰ Original en inglés: “the artwork should encourage inquiry, offer space for judgment and provide the tools for evaluation and further action”

⁵¹ Original en inglés: “in *Man With a Movie Camera* the flow of images is repeatedly arrested or reframed as the filmic fact. Is revealed to be a labor-intensive social process”

El último de los modelos expositivos, se refiere al tinte más artístico que un documental pueda tener: una presentación dominada y confeccionada por la necesidad expresiva y personal del autor, cercana en esencia al estilo de cine con ese mismo título. Admite la “función estética”⁵² y “el lenguaje poético”⁵³ como directrices del discurso documental, sin perder de vista su compromiso con la “representación histórica”⁵⁴, más bien, concibiéndolas como recursos para potenciarla, y ofreciendo el valor agregado de un estilo expresivo particular (idem).

Este enfoque expositivo, debido a sus características de aproximación más flexibles y libres en lo que a representación del objeto protagónico se refiere, trae a colación una duda razonable: en virtud de la naturaleza humana del documentalista, de su pertenencia a grupos culturales o sociales definidos, y de su evidente acceso e influencia hacia los discursos y causas políticas ¿podría éste desviar el discurso del documental privilegiando un punto de vista social o ideológicamente sesgado?

Julia Kristeva (citada en Renov, 1993) no sólo prevé esta posibilidad, sino que en su ensayo *Psicoanálisis y La Polis* pone en entredicho la posibilidad de una objetividad capaz de revestir la narración de un hecho real proveniente de un sujeto dado ya que, en sus palabras, éste siempre modelará su discurso de acuerdo a “deseos o miedos

⁵² Original en inglés: “the expressive is the aesthetic function”

⁵³ Original en inglés: “one must consider as well the flare for poetic language”

⁵⁴ Original en inglés: “the powers of expressivity in the service of historical representation”

reprimidos”⁵⁵ particulares. En este sentido, y aplicando el razonamiento al género documental, es inviable la representación precisa y fiel del objeto o tema abordado por esta vía audiovisual, a pesar de los propósitos esenciales de veracidad y ética que deben guiar al realizador debido a que, independientemente de estos, este sujeto “conocedor es también un objeto que *desea*” y por ende, las “teorías” que del tema representado engendra, no pasarán del estatus de “hipótesis”⁵⁶(idem).

Sobre este punto merece la pena una mayor profundización que oriente más allá de las influencias psicológicas involucradas en el proceso de registro y posterior representación discursiva del evento, perfil, semblanza o crónica documental que el autor conduce. En este sentido, vale la inclusión de un aspecto altamente determinante del tipo de discurso o modalidad expositiva a adoptar: el marco ideológico. Según el Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, 1992) la palabra ideología se define como “doctrina filosófica centrada en el estudio del origen de las ideas”, significado complementado por el especialista en análisis del discurso ideológico Teun A. Van Dijk (1996) de la manera siguiente:

Las ideologías son sistemas que sustentan las *cogniciones* sociopolíticas de los grupos. Estas organizan las actitudes de los grupos sociales, que consisten en opiniones generales organizadas esquemáticamente, acerca de temas socialmente relevantes... incluye un conjunto de valores significativos para el grupo y una selección muy propia de valores socioculturales fundamentales ... pueden de hecho ser equivalentes a las representaciones que un grupo se hace de sí mismo (y acerca de las relaciones con otros grupos importantes, por

⁵⁵ Original en inglés: “the meanings of so-called objective realities...are conditioned by desire or repressed by fears”

⁵⁶ Original en inglés: “the knowing subject is also a *desiring* subject...perceptual and knowing apprehension of the original subject is only theoretical, albeit, undoubtedly indispensable, hypothesis”

ejemplo oponentes) en la estructura social ... los grupos dominantes pueden tener ideologías que sirven para legitimar su poder o para construir un consenso o el consentimiento a su dominación ... los grupos dominados y de oposición pueden tener una ideología que organice efectivamente las representaciones sociales que exigen la resistencia y el cambio.

Bajo estas premisas, ninguna representación escapa de las ideologías, que permean la esfera del discurso y su producción, incluyendo aquello realizado bajo los esquemas establecidos por el documental. Sin embargo, en concordancia con Van Dijk (idem), aún se desconoce el modo en que esta influencia se gesta, así como el grado certero de inclusión que presenta en el discurso y los modos específicos en que opera dentro del texto donde éste se produce.

De cualquier modo su presencia se hace algo patente que, en palabras de Renov (1993), no debe perderse de vista a los fines de un justo escrutinio y ponderación del discurso documental el cual, de acuerdo a los etnógrafos Clifford y Suleiman (citados en Renov, 1993) debe prever “las dinámicas del espacio social que el objeto –de estudio- ocupa”⁵⁷, así como las complejidades de poder que de estas se derivan, posición compartida por Michèle Lagny (1994).

Es así como tanto las “posiciones sociales específicas” y el conjunto de valores que las conforman, como los “modelos mentales” (Van Dijk, 1996) y particularidades culturales, revelan su presencia inminente en el proceso de construcción del “texto”

⁵⁷ Original en inglés: “the analysis of the cultural/aesthetic practices must take into account the dynamics of the social space that its object occupies”

documental y de su discurso respectivo delineando estilos que Renov (1993) califica “histórica e ideológicamente contingentes”⁵⁸ –como las actualidades, el cine poema, el cinema verité- o modalidades, más cercanas en el tiempo, que destacan por su carácter contestatario, confrontador del discurso dominante, regido por perspectivas ideológicas activas – como *Rossie the Riveter*, *The Wobblies*, *Viendo Rojo*, *Venceremos*, *Cuando las montañas tiemblan-* (Barnouw, 1998).

5. Los archivos audiovisuales: fuentes claves para el documental histórico

Posterior a la II Guerra Mundial, entra en vigencia un nuevo orden económico regente de las relaciones internacionales y determinante de los sistemas sociales internos de las naciones, emergiendo paralelamente a este horizonte político un desperejamiento en todos los campos y actividades humanas, del cual el documental no estaba exento. Con las nuevas necesidades expresivas y la premisa de evitar las atrocidades del recién extinguido enfrentamiento se activa el género del documental histórico como mecanismo para salvaguardar la memoria de los eventos inhumanos vividos, mediante la compilación de imágenes y sonidos de estos hechos y la posterior contemplación colectiva de estos montajes.

⁵⁸ Original en inglés: “the formal characteristics that define the cycles or styles of this filmic form (actualité, cinépoem, or cinema verité) are historically and ideologically contingent”

Pero esta tendencia hacia la realización de “documentales cronistas” no se encuentra aislada de variables alternas que posibilitaron su popularización entre los documentalistas. Uno de los factores influyentes en este auge, fue de orden técnico, ya que a partir de los años '30 las filmaciones aumentaron de dieciséis a veinticuatro cuadros por segundo, en función de preservar la calidad del recién incorporado sonido (Barnouw, 1998). Con ésta ventaja mecánica, se permitió el aprovechamiento posterior de las películas para reconstruir los períodos de los que databan, ya que los registros de dieciséis cuadros no tenían más que estatus de material de “comedia” en virtud de la acelerada velocidad de sus imágenes (idem).

Sin embargo, el espaldarazo definitivo que catapultó el género del documental histórico lo dio el florecimiento de numerosos archivos de noticiarios, que preservaban un rico material fílmico acopiado durante más de medio siglo. Entre las décadas de 1970 y 1980 los planos, tomas, fragmentos, cintas completas que testimoniaban los detalles culturales, socio-políticos, geográficos, de las más diversas latitudes y civilizaciones rebasaron la capacidad acumulativa y preservativa que las cadenas televisivas podían ofrecer (idem).

Esta carencia de posibilidades que casi lleva a las cadenas noticiosas al colapso financiero, impulsó la iniciativa de donar los recursos fílmicos conservados a los Archivos Nacionales de Estados Unidos y a diversas instituciones de educación superior –Universidad de Carolina del Sur, Universidad de California, entre otras- que a raíz de

la medida constituyeron sólidos archivos audiovisuales para tutelar, preservar y ofrecer acceso al material (idem).

De este modo se hizo mucho más democrático y accesible el uso de valiosas “secuencias históricas” a documentalistas eximidos de pagar los tributos por reproducción ocasionándose una nutrida producción de éste género. Entre la década de los ´80 y los ´90 esta propensión fue *in crescendo* ya que “los millones de metros de películas filmadas por los organismos gubernamentales en todo el mundo” (idem) liberaron su custodia, disponiéndolas en archivos audiovisuales de la nación para el acceso público. La abundancia de material se hizo inminente, ya que los camarógrafos de época, a menudo cubrían escenas de la II Guerra Mundial empleando extensas cantidades de cinta para diversificar las tomas (idem).

Todo esto revela el papel fundamental que tuvieron los archivos como fuentes primarias para la elaboración de documentales de corte histórico. Si bien Esfir Shub fue quien sentó las bases para valorar los recursos disponibles en los archivos como pieza clave para reconstruir hechos históricos, no fue hasta entrado el siglo XX que los archivos adquirieron la jerarquía y la estima que merecían por parte del documentalista.

Aunque el montaje, implícitamente necesario como recurso técnico que permite el aprovechamiento del material de archivo, es visto por algunos estudiosos del tema como un instrumento que refleja fragmentareidad sobre el hecho histórico (Monterde, 1986) o implica la mediación e intervencionismo del realizador, es un medio útil que posibilita

la compilación coherente, la adición de los fragmentos de historia no incluidos en una única cinta, y el ordenamiento secuencial y comprensible del hecho histórico a representar (Monterde, 1986)

Es allí, justamente, donde yace su relevancia como recurso, demostrada no sólo por Shub con *La caída de la dinastía Romanov*, sino con innumerables expresiones contemporáneas como *La República Perdida I y II* de Miguel Pérez, *Vietnam: una historia para la televisión* de Ellison, Karnow y Litchy, *Con los ojos puestos en el premio* contando esta última con el aval de un premio otorgado por *La Organización de Historiadores Norteamericanos* (Barnouw, 1998).

La significación histórica revestida por el estilo documental, abocado al rescate de la memoria pasada, sus personajes, hechos trascendentes y puntos de inflexión, no sólo radica en el valor de los montajes ostensibles que proporciona su elaboración. Su postura de “contraanálisis” (Ferro, 1980) del discurso histórico oficial, oferente de contrapuntos a la versión institucional susceptibles de completarla, también proporciona un aporte relevante en la conformación de la conciencia histórica actual (Monterde, 1986).

El género “cronista” dentro del ámbito documental, como toda materia inscrita en la arena audiovisual, se encuentra sometido a permanentes transformaciones signadas por la evolución de los tiempos y contextos a los que alude y en los que se produce. Subgéneros emergentes, como la biografía documental concentrada en la vida y obra de

personajes ilustres –la primera registrada es *Bethune* de Brittain y Kemeni- (Barnouw, 1998), están en constante desarrollo manteniendo una materia prima constante: los archivos audiovisuales que posibilitan la exploración de infinitas gamas sobre temas históricos, archivos que hoy en día gozan de una creciente normalización, sistematización y auge tanto en el mundo como en nuestra nación.

5.1 El patrimonio audiovisual y el archivo audiovisual

Desde tiempos inmemoriales la evolución intelectual del hombre, que implicó el empleo de procesos cognitivos y la complejización de los esquemas de operación psíquicos y del pensamiento, redundó en análogas transformaciones en sus sistemas de comunicación y, por ende, en su necesidad de utilizar documentos como medios de soporte y transmisión de la información derivada de esta sofisticación mental, así como de las experiencias vividas (Hernández V. & Perdomo de Vega, 1991)

Con el paso de las eras los materiales primitivos iban siendo sucedidos por nuevos y más eficientes medios de preservación, recursos que la tecnología fue transformando en documentos analógicos, fotoquímicos, cinematográficos, magnetofónicos y, actualmente, digitales. La acumulación de estos documentos generó una necesidad latente por crear depósitos adecuados para conservar intactos los contenidos e informaciones que fueron legados en sus soportes (idem).

Boleslav Matuzeski, representante de los tempranos cineastas de origen polaco, es el primero en defender en 1898, la idea irrevocable de crear y gestionar espacios que velasen por la conservación de la producción cinematográfica, así como de “evaluar y seleccionar” las cintas que detentasen un “valor documental e histórico” (Kula citado en Hernández V. y Perdomo Vega, 1991)

Sin embargo, este pronto pronunciamiento a favor de los archivos cinematográficos no rindió frutos inmediatos, ya que el único del que se tenga conocimiento durante la época, lo constituía la Cinemateca Gaumont, perteneciente a la casa fílmica de mismo título. La instalación de las primeras “Filmotecas” –archivos cinematográficos- se posterga hasta entrada la década de los ’30, cuando Jean Mitry, Henry Langlois y George Franju vislumbraron la importancia de contar con centros depositarios del invaluable material. (Monasterio, J. E. (2005). Investigación, Conservación, Restauración, Documentación y Difusión aplicadas al Cine. *Cuadernos de Documentación Multimedia* N°16. [Revista en Línea]. Disponible: <http://multidoc.rediris.es/cdm/include/getdoc.php?id=195&article=40&mode=pdf&OJSESSID=97f8e4f573f041b917ae2042f59dc72a>. [Consulta: 2006, Septiembre 20]).

Este paso decisivo hace germinar la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) y posteriormente, durante la década de los sesenta, a la FIAT (Federación Internacional de Archivos Televisivos), organismos que desde entonces regulan los estándares de catalogación y clasificación de materiales audiovisuales, e igualmente

procuran “analizar los métodos” de preservación más adecuados y acordes a las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecen (idem).

El afán de conservación de la producción audiovisual no se da de manera gratuita, ya que implica la estima de su contenido como información de carácter significativo, digno de recibir los cuidados que permitan su legado al público actual y futuro. Ello introduce el concepto de patrimonio aplicado al cine y a la producción audiovisual en general, en virtud del “valor de la imagen como documento”, verbigracia las imágenes que registran el asesinato de Kennedy en Dallas, en formato 8 mm. (idem).

Sobre esta materia, vale profundizar un poco más para comprender qué características definen al Patrimonio Audiovisual⁵⁹:

a) Las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en video y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras estén o no destinadas principalmente a la difusión pública.

b) Los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los medios audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica,

⁵⁹ Tomado del monográfico de Monasterio, José Enrique (2005) “Investigación, Conservación, Restauración, Documentación y Difusión aplicadas al cine”. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, Nº 16.

Disponible: <http://multidoc.rediris.es/cdm/include/getdoc.php?id=195&article=40&mode=pdf&OJSESSSID=97f8e4f573f041b917ae2042f59dc72a>. [Consulta: septiembre 20, 2006]

radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se cuentan los vestuarios y los equipos técnicos.

c) Conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación de esos medios.

A los fines de garantizar la custodia del material que cumple con esta definición, se instituyen los archivos audiovisuales orientados genuinamente a encarnar la función de organizarlos, mantenerlos en su estado óptimo y ofrecer su acceso libre y público. Son estos propósitos esenciales los que diferencian primordialmente los archivos audiovisuales de las colecciones personales o de archivos que acopian material pretendiendo “figurar” como un genuino archivo audiovisual, pero que por la precaria forma en que lo disponen y preservan, además de su escaso interés por hacerlos accesibles, no pueden ser tomados como tal (idem).

En este sentido, vale aproximarse a una noción más apropiada y restringida de lo que distingue a un archivo audiovisual, basada en el estudio de Silva Gana (1985):

Un archivo audiovisual es una unidad que administra una colección grande o pequeña de materiales audiovisuales organizados y preservados de acuerdo a normas y procedimientos establecidos para su uso. Dos objetivos generales son comunes a todo archivo audiovisual: preservar materiales audiovisuales valiosos; disponer estos materiales para el uso de los interesados

Hernández V. y Perdomo Vega (1991) complementan que es recomendable utilizar la nomenclatura “archivo audiovisual” ya que incluye a los materiales audiovisuales en su amplia gama de formatos, puesto que los términos “filmotecas” o “videotecas” sólo contemplan la acumulación de material cinematográfico o videográfico, respectivamente.

Se desprenden otras tantas condiciones que deben servir de directrices para avalar la correcta gestión del patrimonio audiovisual, entre las que se contemplan la documentación, investigación –servicios-, difusión y creación de un marco de cooperación que posibilite no sólo la óptima preservación del material, sino además las vías para proporcionar todos los recursos que faciliten su incorporación, su correcto tratamiento y catalogación, su promoción y consulta y su pervivencia para el porvenir (Monasterio, J. E. (2005). Investigación, Conservación, Restauración, Documentación y Difusión aplicadas al Cine. *Cuadernos de Documentación Multimedia* N°16. [Revista en Línea]. Disponible: <http://multidoc.rediris.es/cdm/include/getdoc.php?id=195&article=40&mode=pdf&OJSSESSID=97f8e4f573f041b917ae2042f59dc72a>. [Consulta: 2006, Septiembre 20]).

A los fines de fomentar estas condiciones ideales que abarcan desde la temperatura y humedad adecuada, hasta “los sistemas que garanticen su estabilidad”, la UNESCO recomienda a los Estados Miembros, en fecha del 27 de octubre de 1980, “...tomar las medidas necesarias para impedir la pérdida, la eliminación injustificada o el deterioro

de cualquiera de los elementos del patrimonio de imágenes en movimiento...”. Asimismo instó a “*la creación y financiación adecuada de archivos de cine y televisión*” (idem)

Es posible palpar cómo la filosofía de estos centros depositarios y de consulta del valioso material que sincroniza en su soporte imágenes y sonidos, ha evolucionado desde los iniciales intereses comerciales que los erigieron como modo de asegurar copias para proteger su inversión, -postura de la casa Gaumont- hacia un real propósito de preservación. Las palabras de Raymond Borde (Citado en Monasterio, 2005), expresan claramente esta causa“ Ahora se admite abiertamente que vale la pena preservar todas las imágenes en movimiento, tanto por razones sociológicas e históricas como artísticas y culturales y (Sic), además los archivos deben ser lugares vitales del cine y espacios de estudio”.

5.2.1- Archivos audiovisuales en Venezuela

La implantación de los archivos audiovisuales en nuestro país fue un proceso relativamente tardío si se toma en cuenta la fecha de creación de la FIAF (1938). Aunque, como se mencionó en puntos anteriores, el arribo del film a nuestras tierras (1897) (Tirado, 1992) fue cercano a la fecha de su primera proyección oficial en el mundo (1895), ello no redundó en la inmediata creación de espacios para la

coordinación de su reserva y cuidado metódico, ya que se carecía de conciencia acerca del valor que encerraban (Hernández G. & Perdomo de Vega, 1991)

Si para la mitad del siglo XX aún se disponía de una insuficiente dotación de material bibliográfico en la Biblioteca Nacional y el Estado había postergado la modernización del sistema nacional de información (Dirección General de la Biblioteca Nacional, 1997), la perspectiva de que se ocupase la atención oficial en la fundación, gestión y financiamiento de archivos audiovisuales se hacía cada vez más lejana bajo este panorama.

No obstante, según Víctor Silva Gana (1983), existían indicios de interés por establecer estos centros depositarios por parte del Estado desde 1945. Las posteriores inestabilidades en el sistema de gobierno nacional, el advenimiento de la dictadura perezjimenista y el consecuente clima de zozobra social y política dieron al traste con esta idea, que finalmente pudo cristalizarse para el año 1963, cuando, de la mano con la institución de la democracia⁶⁰, se funda el Archivo Audio-visual de la Nación, adscrito al Ministerio de Relaciones Exteriores y posteriormente inserto⁶¹ en el sistema del

⁶⁰ El 2 de agosto de 1963 el Presidente Rómulo Betancourt firma el Decreto N° 1071 mediante el cual “se crea el Archivo Audio-visual de la Nación dependiente de la Dirección Nacional de Información...considerando que es conveniente para el mejor conocimiento de nuestra tradición y para la más fiel documentación histórica conservar de manera perdurable el recuerdo de experiencias de nuestras costumbres, de aspectos culturales, de acontecimientos memorables y de manifestaciones vitales de las personas que en Venezuela han actuado de forma destacada”... (Betancourt, V. (2006) *La modernización de la Biblioteca Nacional 1974-1998*. Informe sin publicar. Caracas)

⁶¹ Decreto 2719 del 27 de julio de 1978. Este deroga la adscripción del Archivo Audiovisual de la Nación al Ministerio de Relaciones Exteriores y lo confiere al Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. (Betancourt, V. (2006) *La modernización de la Biblioteca Nacional 1974-1998*. Informe sin publicar. Caracas)

Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (Betancourt, V. (2006) *La modernización de la Biblioteca Nacional 1974-1998*. Informe sin publicar. Caracas)

Este se encuentra en permanente reinvencción para optimizar sus niveles de gestión, e igualmente persigue el constante enriquecimiento de su colección al incorporar material que incrementa los volúmenes disponibles –calculados para el año 2002 en más de 2 millones de fotografías, 80 mil títulos de película, 40 mil videos, entre otros soportes (Biblioteca Nacional de Venezuela, 2002). Su autoconcepción como departamento y la relevancia que comporta en nuestra sociedad se esboza así: “La Dirección de Servicios Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de Venezuela es el centro depositario documental y de referencia del patrimonio audiovisual de la nación” (*Biblioteca Nacional de Venezuela* (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: www.bnv.bib.ve/archivo.htm. [Consulta: 2006, octubre 20])

A partir del modelo establecido por el Archivo Audiovisual Nacional se aviva el interés por instituir centros de custodia del material, inclusive desde el seno mismo de sus centros de producción. Es así como durante la década de los 60’ proliferan en mayor escala la fundación y el uso de los archivos audiovisuales en el país, que involucraba también a las plantas televisivas, desde las cuales se inició la organización formal de vastos materiales producidos –aún los realizados en el recién implementado formato videotape- bajo una lógica de conservación provechosa a futuro (Hernández G. & Perdomo de Vega, 1991).

Actualmente la mayoría de las emisoras de transmisión televisivas de larga data o de fundación más próxima en el tiempo, cuentan con archivos audiovisuales que preservan material de producción propia o adquirida y funcionan bajo los esquemas y estándares de gestión establecidos por la FIAF y la FIAT (idem).

Aunque no se cuenta con un inventario pormenorizado que indique con certeza la totalidad de los archivos audiovisuales que operan en el país, a continuación se hace mención de algunos de los manejados públicamente: Dirección General Sectorial de Cine y Medios Audiovisuales del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Archivo de la Academia de Cine y TV de Radio Caracas Televisión, Archivo del Canal Vale TV, Archivo de la Fundación Alberto Vollmer, Oficina Regional de Comunicación e Información para América Latina y el Caribe de la UNESCO. (*Instituto Autónomo Biblioteca Nacional* (2002). Informe De Visita Del Dr. Ray Edmondson Entre El 07 Y El 14 De Julio De 2002 Con Motivo De La Presentación Del Seminario Los Archivos Audiovisuales: Una Nueva Visión. *Publicación Infolac* [Revista en Línea] Disponible: <http://infolac.ucol.mx/mow/dirnoticias/noticias24.htm>. [Consulta: 2006, septiembre 10]).

Uno de los centros privados que se ha abocado al tutelaje de importantes cantidades de material fílmico y electromagnético producido en la nación, modelo por su sistema de gestión, catalogación, manejo, restauración y disposición del material audiovisual, ha

sido el Cine Archivo Bolívar Films, empresa adscrita al conglomerado de empresas conformado por Grupo Cinesa y Bolívar Films.

5.2.1.1 El Cine Archivo Bolívar Films como reserva de material audiovisual histórico.

La iniciativa por crear un centro depositario del acervo fílmico y audiovisual nacional nace de Carlos Oteyza, tras la conclusión de sus estudios de historia en Francia. La empresa, adquirida y dirigida por su familia –*Bolívar Films*- contaba con invaluable y abundante material que registraba tomas, situaciones y eventos de relevancia socio-política, histórica y cultural, abarcando la trayectoria del siglo XX en el país. Sin embargo carecían de un almacenamiento óptimo y regido por las condiciones ambientales necesarias, así como por las normativas establecidas para preservar un material de éstas características (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006).

Los rollos acumulados tras 36 años de labor cinematográfica, especialmente dedicada a la elaboración de documentales, micros, noticiarios nacionales y demás géneros audiovisuales fundamentaron la naciente idea de Carlos Oteyza por crear un archivo equipado a nivel técnico y humano para conservar éste patrimonio. Luego de darse a la tarea de convencer a la Junta Directiva de Bolívar Films, consolida

finalmente para el año 1979 el Cine Archivo Bolívar Films, con el objeto de “salvaguardar estos materiales de una posible desaparición, pues en las condiciones en los que se encontraban, sin que se cumpliera el estado mínimo de temperatura y humedad para preservarlos, estaban expuestos al deterioro definitivo” (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006).

Gabriela Miranda (2006), encargada de la Gerencia General del Cine Archivo, puntualiza que la riqueza de las cintas disponibles se debía a un interés natural del fundador de Bolívar Films, Luis Guillermo Villegas Blanco, quien siempre inyectó esa motivación por registrar paisajes, vistas y estampas propias de la nación a toda producción original de su empresa.

Este entusiasmo por documentar el panorama real interno y divulgar sus matices entre el público es sustentado por Miranda (2006) con la realización de Estampas Regionales como ejemplo, información que puede confirmarse entre los datos aportados en puntos anteriores. Asimismo, trasciende la temprana adquisición de material fílmico proveniente de los Laboratorios Nacionales del MOP, como se detalló en un apartado antecedente, como indicador de la motivación nacionalista, promotora de la memoria y el patrimonio histórico y cultural propio que movían la labor de Villegas Blanco. “El tenía un concepto de perpetuidad del material en función de tenerlo tanto para las

producciones como para salvaguardarlo para las futuras generaciones”, agrega la gerente a este respecto.

La procura sistemática de Villegas Blanco por buscar “clientes que le asignasen tomar vistas del país”, dejó el legado invaluable que, posteriormente el Cine Archivo creado por Oteyza se encargó de custodiar. Más, lejos de quedar en este proyecto, evolucionó hasta conformar uno nuevo posibilitado a partir del material salvaguardado: *La Colección Cine Archivo Bolívar Films* (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006).

El germen de esta idea se da cuando, tras la realización autónoma y aislada del documental *Juan Vicente Gómez y su época* (1975) de Manuel de Pedro y de tres proyectos posteriores que biografiaban, igualmente, a varios ex mandatarios venezolanos (*Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* (1989); *Isaías Medina Angarita, soldado de la libertad* (1992), *el General López Contreras, la transición* (1996)), Oteyza plantea a la Junta Directiva el diseño de una colección que agrupase estos documentales temáticamente (idem)

De allí proviene el impulso por incrementar el ritmo y la cantidad de producción documental que se diversificó en varias aristas temáticas⁶²:

- Serie Biográfica Presidentes de Venezuela:
 - Juan Vicente Gómez y su época
 - Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia
 - El General López Contreras, la transición
 - Isaías Medina Angarita, soldado de la libertad
 - Rómulo Gallegos, horizonte y caminos
 - Raúl Leoni (actualmente en producción)

- Serie biográfica Personajes del siglo XX:
 - El espacio interior de Carlos Raúl Villanueva
 - Mariano Picón Salas, buscando el camino
 - A Gozar con Billo's Luis María Frómata
 - Luis Guillermo Villegas Blanco, un hombre de película
 - Arnoldo Gabaldón, la batalla contra la malaria

- Serie temática Venezuela siglo XX:
 - Caracas, crónica del siglo XX
 - Venezuela al bate, orígenes de nuestro béisbol (1895-1945)
 - Maracay, encrucijada de destinos

⁶² Nota: el orden de mención no corresponde al orden de aparición cronológica de los documentales

- Los venezolanos que vinieron más allá de nuestras fronteras
- Los venezolanos judíos: diversos orígenes un mismo destino.

A los fines de garantizar el trabajo gerencial y sostenido en el tiempo para alimentar la Colección se crea el Comité Ejecutivo de la misma, encargado de velar por el cumplimiento de sus objetivos y de garantizar efectividad en la operación y engranaje de los factores y recursos involucrados para posibilitarlos. En primera instancia deciden los “temas a abordar” documentalmente. Para ello “Se reúne cada cierto tiempo” y en el estatus se presenta “una lista con los probables temas a abordar documentalmente, es decir, de próximos proyectos. Esa lista siempre se está nutriendo cada vez más” y de acuerdo a la factibilidad de financiamiento se evalúa la selección del tema como próximo proyecto (idem).

En este sentido cabe destacar que la restricción y categorización de los temas presentados, obedece también al contenido histórico disponible en el material archivado en el Cine Archivo. En palabras de Gabriela Miranda (2006) “priva ese criterio de la disponibilidad y abundancia de cierto material” que garantiza el tratamiento y la narración consistente e integral de la materia en que se concentra la producción.

Asimismo, el Comité establece los criterios estéticos, técnicos y formales bajo los cuales se confeccionan los documentales pertenecientes a la Colección, procurando el

“respeto por las líneas editoriales establecidas”, a favor de mantener la unidad y la calidad del trabajo. Ello contempla la evaluación, elección y contratación de un director que se comprometa a ceñirse a las exigencias del formato establecido; la aplicación de una aproximación imparcial, que exponga los “puntos de vista confrontados” sin privilegiar ninguna de las visiones involucradas dentro del contenido y, en función a esto, la selección de especialistas en el tema central a documentar, para asesorar el contenido de la realización y su correspondencia con los datos reales (idem).

CAPÍTULO I

RÓMULO BETANCOURT GÉNESIS Y VIGENCIA DE LA DEMOCRACIA DESDE SUS ORIGENES

Metodología

Previo a la identificación y descripción del discurso ideológico presente en el contenido del documental “Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia”, existe una demanda metodológica que, de acuerdo a los parámetros de validación seguidos en la disciplina histórica, no debe quedar al margen. En efecto, el método de la *Crítica externa*, considerado como uno de “los grandes principios de la crítica aplicada”, permite “investigar cómo fue fabricado –el objeto o evidencia histórica en estudio⁶³- a fin de reconstruir su forma original y determinar su procedencia” (L’Introduction aux études historiques, citado por Lagny, 1997).

Resulta evidente la necesidad de adoptar este estilo crítico a los fines de validar el carácter genuino y evaluar la procedencia de las fuentes que pretenden la reconstrucción de la trayectoria vital de Rómulo Betancourt, el origen de los materiales audiovisuales

⁶³ Agregado personal

que conforman el contenido de la representación, así como de dar una lectura al proceso de concepción y producción que permita identificar los roles ejercidos por quienes conformaron al equipo realizador y, desde su perspectiva o conocimiento sobre el tema, contribuyeron a la reconstrucción de esta versión sobre la trayectoria del ex Presidente.

El conocimiento de la macroestructura sintáctica que conforma a esta fuente histórica no convencional (Smith, 1976) se planteaba a través del uso de técnicas como: la revisión minuciosa de las hojas de producción, de reportes de camarógrafos y del racional en el que se define la idea original de la producción y el objetivo que persigue su realización (idem), la identificación y sustracción de información relevante a fin de verificar la posible adecuación del material empleado e intencionalidad de la versión.

No obstante, una vez que se hace clara la aplicación de esta crítica frente al objeto de estudio, se presentan limitaciones ajenas a la voluntad de quien intenta la aproximación a la representación por esta vía. Posterior a la solicitud de permisos para acceso y consulta, así como a la petición de colaboración por parte de la productora, las fuentes gerenciales del Cine Archivo Bolívar Films (G. Miranda, comunicación personal, febrero 7, 2007) revelan que , en virtud de que *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* es el documental debutante de la Colección y para la época no se contaba con la metodología, la estructura –e infraestructura-, el capital humano y técnico óptimo, por tratarse de una empresa más austera que la actual, la producción carece de inventario de tomas, hojas de producción e itinerario de camarógrafos resguardados, así como de racional creativo.

Aunque esto constituyó una piedra de tranca inicialmente, que impedía el normal desenvolvimiento de la crítica externa, se resolvió llevar adelante una crítica externa modificada –incompleta, por las razones externas al investigador ya mencionadas- en la cual en lugar de cuestionar y establecer la validez de la fuente documental a través de los registros de tomas y demás documentos auxiliares en la identificación de la composición y estructura, se redireccionan las interrogantes a una selección representativa de los integrantes del equipo realizador⁶⁴. La sustitución del objeto indagado, se fundamenta en la naturaleza representativa (Foucault, citado en Lagny, 1997) y en el criterio de autoridad que dicho realizador, como parte contribuyente del documental, detenta.

Metodología del análisis textual bajo el marco de la historia

El sistema que permitirá el estudio de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, con el agregado propio de enfocarse en interrogar al equipo realizador por considerarle agente/ mediador del contenido y construcción del mismo, es el llamado marco de “historia social”⁶⁵ (Lagny, 1994).

⁶⁴ Se toma aquí la acepción terminológica defendida por Alfredo Roffé (1990): “integramos en ésta al conjunto de participantes en la realización del filme, con sus variables aportes”. p.99

⁶⁵ Original en inglés: “the frame of social history”

Rememorando lo que Sorlin (1985) menciona respecto al enfoque sociológico en el estudio del cine, cualquier pieza de esta naturaleza es un mecanismo de “representación de la realidad” socio-histórica/ socio-política, que supone un intento de aproximación a la misma. De esta proposición se interpreta que el cine abre un umbral para que la sociedad, mediante la dimensión documental, pueda “construirse y mostrarse” (idem), lo cual necesariamente implica la búsqueda, identificación e interpretación de los “mecanismos generativos”⁶⁶ (Lagny, 1994) que conllevan a dicha representación, a través de su análisis textual (Sorlin, citado en Lagny 1997).

La postura de Sorlin y su técnica de análisis textual colindan con el marco de historia social ya expuesto, marco que propone varias miradas hacia los films, entre las cuáles se sustenta su estudio desde el área de su producción, de su percepción y de su naturaleza como objeto cultural. Esta última arista coincide no sólo con el marco sociológico propuesto por Sorlin, sino con el esquema reafirmado por Ferro (1980), al percibir que el film -aplicado a este caso, el film documental sobre Rómulo Betancourt- puede comportarse no sólo como portador del testimonio que rescata el devenir de una era y sus implicaciones socio-históricas/ socio-políticas, o los valores particulares de los grupos sociales que en esa época hicieron vida, así como su identidad: también puede hacerlo como un “documento” que permite el “contraanálisis de la sociedad” en la que se enmarca, tornándose así en fuente/agente de la historia.

⁶⁶ Original en inglés: “generative mechanisms”

De manera tal que, el contexto socio-histórico y socio-político, externo a la producción, contribuye a construir la representación que se haga en el texto documental de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, si bien no en términos absolutos (Sorlin, 1985; Ferro, 1980), dejando colar algunas de las perspectivas dominantes más que para el momento histórico relatado, para aquel contexto en el que se escenifica la producción.

En función de esto, para la realización de parte del estudio o crítica externa del documental seleccionado, se propone el método de mediación (Lagny, 1994):

El término 'mediación' es la habilidad específica de conectar conocimiento histórico y experticia en el film... para evaluar las potenciales relaciones entre las representaciones y concepciones sugeridas por el film, hegemónicas para el momento registrado y para el nuestro... así como entre el film y la realidad aparente para su tiempo⁶⁷.

Sin embargo, a pesar de adoptar éste marco de estudio, no debe subestimarse el hecho de que como “sistema abierto” (Lagny, 1994) el documental –incluyendo el caso seleccionado- se admite como texto influido por otras variables y relaciones en la construcción de su discurso: “económicas, tecnológicas, derivadas de su producción filmica” (idem). Cada una interacciona y se influye entre sí y, a lo largo del tiempo, se van transformando, sin renunciar a su interrelación.

⁶⁷ Original en inglés: “the term mediation is an specific ability to connect historical knowledge and film expertise...to evaluate the potential relations between the representations and conceptions suggested by the films, those which where hegemonic at the time and our own...as well as between the film and the supposed reality of its time”.

Dentro de este sistema de relaciones, merece especial atención la establecida entre la esfera de producción con el film en sí mismo, pudiendo arrojar pistas determinantes acerca de los “mecanismos generativos” fomentadores del discurso particular que adopta el documental estudiado. Esta tesis cobra aun más fuerza, bajo la consideración de Pierre Sorlin (1985) de que la “construcción” del documental o film de ficción, resulta en condición inminente ya que se involucra una interpretación o impresión por parte del realizador, quien, a través de su intervención o “mediación”⁶⁸ (Smith, 1976), termina distorsionando o introduciendo, aún más, variaciones entre la representación documental y el contexto que intenta recrear.

El filtro que supone la mediación, no está únicamente determinado por las “posiciones sociales” (Van Dijk, 1996) encarnadas por cada uno de los involucrados – director, productor ejecutivo, guionistas, asesores históricos, entre otros- en la realización de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Adicionalmente existe como aspecto mediador la especificidad del rol que cada uno asume, así como las exigencias, tareas y funciones que tradicionalmente definen el sentido de los mismos (Smith, 1976; Van Dijk, 1996). Cada rol demanda una postura que puede presentar desfases entre el “deber ser” ideal, por ejemplo, de un productor, y el “ser” que como tal predomina al momento de ejecutar y asumir sus tareas en el plano real.

⁶⁸ Original en inglés: “the past they reconstruct is a mediated past”

En este sentido, se plantean posibles influencias provenientes de los distintos agentes responsables del film y enmarcadas desde su rol y posiciones sociales específicas, influjos que inclusive, sin intenciones deliberadas, terminan entreverados en el contenido del documental en un intento inconsciente por predominar en el discurso final (idem) que le constituye.

Con el propósito de identificar y categorizar los rasgos que definen el modo de operación de estos roles sobre el caso particular de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, así como las influencias que desde su posición social terminan reflejándose en el texto, se utilizará la modalidad de la entrevista personal entre aquellos integrantes del equipo realizador que detentaron roles considerados, tradicionalmente, como los más poderosos en la determinación del discurso documental histórico –director, productor ejecutivo, guionista, asesor histórico- (Smith, 1976; Blumenthal & Goodenough, 1993). En este caso particular, se incluirá el responsable de archivo por considerarse un enlace de importancia con el resto del equipo al tratarse de un documental compilatorio, fundamentalmente dependiente del archivo audiovisual.

A partir de la recopilación de los testimonios, y por medio del método del contraste –crítica comparada- se podrán revelar las contradicciones, omisiones y complementos que arrojarán los indicadores aproximados acerca del comportamiento, el grado de intervención e influencia y el rol real ejercido por los integrantes del equipo de producción, en la biografía documental de Rómulo Betancourt realizada por Cine Archivo Bolívar Films.

El alumbramiento del documental sobre Rómulo Betancourt como iniciativa institucional

La idea de realizar un documental que biografase a Rómulo Betancourt no provino de la compañía encargada en su producción ejecutiva, Cine Archivo Bolívar Films, tan avezada en la producción posterior de toda una Colección sobre el género histórico biográfico e histórico crónico (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006). De hecho, para la época en que se asoma por vez primera en registros (Fundación Rómulo Betancourt. (1984). *Acta N° 22*. Caracas: Autor) la idea primeriza de la realización, el Cine Archivo como tal llevaba 5 años de funcionamiento dedicados a la visualización, almacenamiento y fichaje artesanal (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006) de un ingente de material que hasta la actualidad no ha sido íntegramente revisado y catalogado(idem).

De modo que todo parece indicar que la condición de Cine Archivo para el momento no era la más idónea como para plantear desde su seno un compromiso tan ambicioso como lo sería la realización de un documental que versara sobre Rómulo Betancourt. En efecto, en el Acta N° 22 (Fundación Rómulo Betancourt. (1984). Caracas: Autor)⁶⁹ que da cuenta de los puntos discutidos por el Directorio de la Fundación Rómulo Betancourt (en adelante FRB), se constata que el origen de la iniciativa proviene desde el seno mismo de la Fundación sin fines de lucro.

⁶⁹ Cita textual: “En el punto Undécimo se acordó diligenciar con varias Instituciones la colaboración para hacer un documental sobre R.B.”

Esta tesis cobra aún más cuerpo a medida que se revisan y contrastan las actas y documentos sucesivos que produce la FRB desde el año '84 en adelante. Así se encuentra que en el Acta N° 23, registrada en fecha 15 de enero de 1985 (Fundación Rómulo Betancourt. Caracas: Autor), a tan sólo un mes de su primera aparición impresa, se “ratifica” la decisión de realizar el documental.

Asimismo la concepción de una obra audiovisual concentrada en retratar la imagen de uno de los personajes políticos venezolanos más polémicos y significativos del siglo XX, encaja con el objetivo perseguido por la FRB de manera confesa e incluso, legal. Entre sus estatutos se establece, específicamente el Capítulo III, Artículo 5° que “La Fundación tiene por objeto promover la investigación en el campo de la historia y del pensamiento político venezolano...especialmente en relación con las ideas políticas de Rómulo Betancourt”. Además también se agrega “vinculada a estos fines... estará la realización de actividades de difusión y divulgación del pensamiento político democrático” (Fundación Rómulo Betancourt (1982) *Acta Constitutiva y Estatutos* [Folleto]. Caracas: Marcos Falcón Briceño)

Llama la atención que para el año 1985, desde cuyos inicios el documental se proyectaba con tanta prioridad entre los programas y proyectos a ejecutarse por parte de la FRB, no se vuelve a hacer mención alguna de la idea, más allá del Acta N° 23 ya citada. Aquí se hace manifiesta la hipótesis de que al tratarse este del año final de desempeño del entonces actual Directorio (Fundación Rómulo Betancourt. (1985). *Archivo de Actas de Directorio*. Caracas: Autor), se acordó quizá posponer el desarrollo

del proyecto documental para que fuese ejecutado íntegramente por el Directorio entrante y mantuviese así su continuidad.

Otra posibilidad que se asoma ante la ausencia del documental en las discusiones es la emergencia de proyectos más apremiantes o considerados prioritarios de acuerdo a los criterios del Directorio que restaron importancia al documental; mientras que una tercera opción que pudo dispersar el interés por impulsar la idea del trabajo audiovisual sería la ausencia de suficientes fondos y financistas respectivos que hubiesen demostrado entusiasmo por la idea para el momento.

Esta última suposición es la que cobra más fuerza si se toma en cuenta que para la realización de un documental, así como de cualquier otro proyecto audiovisual, es necesario contar con un presupuesto alto, por más modesto que sea el proyecto, ya que los costos resultan elevados por el tipo de material empleado –varias cintas de película de nitrato, cámaras de cine, entre otros- y el recurso humano necesario –director, guionista, productor, editor- (Escudero, 2000).

Si a esto último se le agrega el contexto nacional de inflación acelerada, devaluación monetaria y merma en la capacidad adquisitiva como consecuencia de los desacertados manejos económicos de la administración pública (López Maya, 2005; Kornblith, 2002) se obtiene una fórmula más que desfavorable para atraer a un donante dispuesto a cancelar en su totalidad la alta suma necesaria, teniendo que apelar la FRB,

probablemente, a la figura de recaudación entre varios donantes hasta alcanzar la totalidad.

Adicionalmente, esta idea se reafirma y compagina con parte de los estatutos (Fundación Rómulo Betancourt (1982). *Acta Constitutiva y Estatutos* [Folleto]. Caracas: Marcos Falcón Briceño), en cuyo Capítulo II, Artículo 7º, literal b se establece que parte del Patrimonio de la Fundación estará constituido por “las donaciones, aportes, subvenciones y demás liberalidades que reciba de personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, nacionales, extranjeras o internacionales”. Al no contar con una fuente de ingresos propios más allá que “los aportes de sus miembros” y “los derechos de autor que le fueren transferidos u otros que pudieren adquirir por cualquier otro título” (idem), resulta lógica la idea de que durante sus primeros años de actividad la FRB no tuviese la cantidad monetaria indispensable para un proyecto de la envergadura del cinematográfico.

Para el año 1987⁷⁰ tras la elección de un nuevo Directorio (Fundación Rómulo Betancourt (1986), *Acta N° 32*. Caracas: Autor) encabezado desde 1986 por Luis José Oropeza, resurge el planteamiento del documental, en esta ocasión, con concreciones definitivas sobre todo en lo relativo a acuerdos para su financiamiento. Es así como

⁷⁰ De acuerdo a el Archivo de Actas del Directorio la fecha literal en que esta Acta (N° 32) se produce es “17 de febrero de 1996”. Sin embargo, se presume que, por la continuidad existente entre el número de actas anteriores y posteriores a esta, el año de origen no es el 96 sino el 86, tratándose de un error de taquigrafía. El resto de las actas coinciden con el año mencionado como correcto.

para la reunión sostenida por el Directorio el 21 de julio de 1987⁷¹ (Fundación Rómulo Betancourt. (1987). *Acta N° 39*. Caracas: Autor) se decide “la erogación de 2.000.000 de bolívares para un documental de 45’ de duración”.

Fundamentado en la tasa de cambio que para el año registra Margarita López Maya (2005), el resultado de la conversión de estos 2.000.000 de bolívares en dólares sería, para la época, de 65.466 US \$. Esto confirma la suposición anterior de que las dilaciones en el ejecútase del documental pudieron deberse al elevado costo de un proyecto audiovisual, aún de moderado presupuesto como este.

El espaldarazo definitivo que recibe el proyecto se atribuye en parte a que Oropeza era partidario de rendir tributo al que además de líder y compañero de partido era gran amigo personal (V. Betancourt, entrevista personal, 4 de diciembre, 2006). La relación entre Betancourt y Oropeza era tan estrecha que para el momento de su fallecimiento el primero se encontraba hospedado en un apartamento propiedad del último, junto a su esposa René Hartmann en la ciudad de Nueva York (idem).

La insistencia de Oropeza en homenajear al fundador de AD, se hizo evidente desde que junto a otros miembros fundadores instituyera la Fundación dedicada a propagar el pensamiento del líder político. Sin embargo, a un año de asumir la dirección del Directorio es que se demuestra diligencia en el acto de entrega del fondo necesario para

⁷¹ Nuevamente se presenta lo que se asume como un error de taquigrafía en el Acta N°39, en la cual se lee la siguiente fecha: “21 de julio de 1986”. Las actas inmediatamente anteriores y posteriores a la mencionada fechan el registro en el año 1987, por lo cual al ser la única que presenta la discrepancia de año, se supone producida en el año ‘87 tal y como el resto.

la producción, se infiere en parte que por la razón de insuficiencia de fondos anteriormente expuesta, así como por un factor abiertamente manifiesto como lo es la celebración de los 80 años de nacimiento de Rómulo Betancourt en el año 1988 (Fundación Rómulo Betancourt (1987) *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Luis José Oropeza)

En efecto, en el marco de los preparativos para la celebración de este proyecto se acelera la asignación del capital necesario, que se sospecha provino de donaciones de privados, específicamente de alguna empresa con sólidos ingresos. La suposición no es gratuita, ya que a pesar de que para el período de gobierno de Jaime Lusinchi (1984-1988) las Fundaciones y ONG's dependían del subsidio brindado por el Estado –La FRB no era excepción, más aún representando el Presidente al partido que Rómulo Betancourt erigió- como parte de una política de gobierno, en un documento firmado por Luis José Oropeza (idem) se invita a buscar nuevas iniciativas financieras “en virtud de las dificultades financieras del Estado”.

Esta idea se confirma, de manera definitiva, con las declaraciones realizadas por Rodolfo Restifo –director y co-guionista de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia-* en las que menciona, además de la Fundación Rómulo Betancourt, a “la otra empresa patrocinante” (R. Restifo, entrevista personal. Marzo 12, 2007), que pudiese tratarse del conglomerado de Empresas Polar C.A.⁷² La proposición se basa en

⁷² Esta mención no es la única que levanta suspicacias acerca de la vinculación que la Organización Polar pudiese tener en la realización. Su inclusión en los agradecimientos, presente en la primera versión del empaque en que se resguarda el video, además en la primera posición de aparición en los créditos que

la mención que él mismo hace en la que sitúa, en el marco del estreno del documental, una proyección de la biografía-autobiografía audiovisual de Rómulo Betancourt en las instalaciones de “Las Empresas Polar” (idem), aunque hay que admitir que existen exactas posibilidades de que se trate de un simple alquiler de sus espacios o de un permiso otorgado “ad honorem” por los directivos o gerentes de la compañía, como colaboración con la Fundación sin fines de lucro.

En este sentido, todo apunta a que hubo una empresa que desembolsó el capital entre 1986-1987 para hacer viable la producción de “Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia” y, con menor certeza, que esta pudiese tratarse del conglomerado de empresas propiedad de la familia Mendoza –La cual también aparece entre los agradecimientos en la primera versión del empaque del video y de primera en orden de aparición, con destaque en altas y un punto mayor de letra al resto en los agradecimientos del video como tal-. Sin embargo, lo que sí resulta absolutamente incuestionable es que, bien por reservas de la FRB o bien por políticas del recién nacido Cine Archivo o de la misma empresa donante, se omite tanto en la presentación, como en los créditos, así como en las propias actas y documentos internos de la FRB, de qué empresa se trata, permaneciendo ésta en el anonimato.

Esto supone el resguardo de un carácter institucional más que tácito manifiesto, al menos para el momento del temprano lanzamiento del documental que pone en la primera versión de la carátula del empaque en que se almacena el video “una

aparecen en el documental mismo, afianza la suposición de su responsabilidad como mecenas del compilado.

producción de Cine Archivo para la Fundación Rómulo Betancourt”. Ello revela la condición de encargo adjudicada al video así como el probable corte institucional del mismo, cuestión que será abordada con brevedad en el siguiente punto.

La biografía audiovisual de un líder: ¿rescate de la memoria o estrategia institucional?

De acuerdo a la definición de Christian Regouby (1992) la disciplina de las relaciones institucionales y las comunicaciones que desde ésta se desprenden trazan estrategias en función del objetivo de la institución o empresa, con lo cual persiguen posicionar su imagen y legitimarla “económica, política, social y culturalmente” entre otras instituciones de raigambre, prestigio o influencia en la sociedad. Es decir, instrumentar un sistema de intercambios, productos, alianzas, campañas y discursos orientados a estructurar una carta de presentación positiva con las que se le vincule para alcanzar la misión, las metas y objetivos asumidos desde la institución.

La Fundación Rómulo Betancourt no es la excepción a la regla y busca, al igual que el resto de las organizaciones, aún aquellas sin fines de lucro, el logro de una experiencia institucional exitosa: mantener vigente el legado de Betancourt, así como el reconocimiento de su vida y obra. Es así como el interés por impulsar un proyecto del género documental audiovisual como el de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la*

democracia, bien fuera la intención primaria de la FRB o su intención latente o inconsciente, termina encarnando un producto tácticamente destinado a fortalecer su campo de acción e imagen institucional.

En efecto, hay una declaración más que explícita por parte de Luis José Oropeza (Fundación Rómulo Betancourt (1987) *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Luis José Oropeza) que asoma semejanzas con lo que Barnouw (1998) identificaría como las intenciones del naciente documental promocional representado por Robert Flaherty con su “Louisiana Story”. En éste Flaherty retrata la vida apacible en los campos petroleros de la ciudad norteamericana como mensaje favorable a los intereses de la compañía que buscara penetrar en ese territorio y fuera financista del proyecto: la Standard Oil.

No obstante, aunque pudiesen existir coincidencias en los fines de ambos documentales, tan distantes en tiempo, espacio y cultura, como lo son la promoción del objetivo y el beneficio institucional, también se avizoran evidentes diferencias: en un caso se trata de un líder político –y en parte social- y de los valores que representa, de un legado con valor intangible, un eslabón de la memoria histórica nacional; en el otro de la promoción de una actividad económica y de un intento por persuadir públicamente sobre beneficios que esta traería, privilegiando una visión idílica en la que no se afectaría negativamente el *modus vivendi* de una cultura, únicamente con fines comerciales.

Retornando a la exposición abierta de motivos que apunta a la intención promocional de la institución –FRB-, vale la pena reproducir algunas de las palabras que, como se mencionó previamente, Oropeza (Fundación Rómulo Betancourt (1987) *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Luis José Oropeza) enunciara en nombre del Directorio y, por ende, de la Fundación misma. Allí, además, expone las motivaciones que demuestran el apoyo definitivo al documental sobre el ex-presidente:

...El Directorio acordó auspiciar la edición de un documental fílmico sobre el itinerario político de ROMULO BETANCOURT...el propósito de la Fundación se dirige a la exaltación de la figura histórica de ROMULO BETANCOURT y lograr que el ejemplo de sus ideas y sus luchas sirvan a la orientación democrática de las actuales y futuras generaciones venezolanas. Además de su proyección televisada aspiramos a que este documental encuentre posibilidades de difusión en escuelas, liceos, universidades, academias militares, cuarteles, etc...

El propósito expreso de la Fundación es compatible con la idea de que se trata de un documental institucional, supuesto que venía haciendo eco desde el punto anterior en el que se comprueba, a través del seguimiento de las documentaciones de la FRB, que se trataba de un documental “por encargo” (R Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Ello no resta importancia al intento de la Fundación por brindar “orientación democrática de las actuales y futuras generaciones venezolanas”, más tampoco le aparta de intenciones que buscan “exaltar a la figura” de quien les ocupa como principal objetivo a promocionar y, por ende, de ejercer sus esfuerzos institucionales en este sentido.

De hecho, quien fuera el director y co-guionista de la película admite la posibilidad una autocensura en su labor dentro del proyecto, más es cuidadoso en señalar que esta sería, en dado caso, de tipo inconsciente (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Dicha autocensura operaría como filtro para privilegiar un retrato –o dar mayor primacía en el contenido- del personaje en positivo, y evitar de este modo polémicas con la Fundación Rómulo Betancourt.

En este sentido Carlos Oteyza, quien fungiría como Productor Ejecutivo del documental concede la posibilidad de una influencia “indirecta” de la Fundación, ya que de no haber sido un documental para la FRB “probablemente hubiese tenido cosas diferentes”. Afinca la idea de que, por ende, se perseguían representar los aspectos “positivos” del personaje (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007). Argenis Perales, también se alinea con esta opinión al comentar que “se está haciendo por encargo para la Fundación... por lo cual se va a hablar del personaje lo mejor posible” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

Adicionalmente, en línea con esta hipótesis acerca del diseño de la representación documental bajo las líneas –o influido por ellas- institucionales de la FRB, se presenta la evidencia más fuerte: Rómulo es el que testimonia en buena parte del documental -18 minutos y 2 segundos del total de 54 minutos de duración, un equivalente aproximado al 33% de la totalidad-, representando la voz textual del contenido (Rosenthal, 1988) que conduce no sólo el fondo del mismo, sino la narración en off más explícita. Considerando que la Fundación busca como objetivo promover “...las ideas políticas de

Rómulo Betancourt” (Fundación Rómulo Betancourt (1982) *Acta Constitutiva y Estatutos. Cap. III, Art. 5º* [Folleto]. Caracas) y que además persigue exaltar su genio y figura con este proyecto en particular, se puede afirmar que su omnipresencia como conductor de la narrativa en el documental asegura la consecución de estas metas.

El texto documental de Rómulo Betancourt en términos relativos

Sin embargo, las influencias no resultan absolutas tanto en prácticas como en producciones culturales por parte de un único agente (Lagny, 1997; Rosten citado por Smith 1976), cuestión a la que no escapan los documentales, en este caso el de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Si se toma en consideración que según Hughes (1976) “los films son productos grupales y, por ende, reflejan las actitudes de esos grupos sociales que hacen films⁷³”, puede sostenerse que el documental a tono autobiográfico de Rómulo Betancourt producido por Cine Archivo como encargo de la FRB no es el resultado de la traducción de un único código o discurso institucional al lenguaje cinematográfico.

Su influencia sigue siendo patente, mas cuando el pensamiento del líder que promueven, junto a su ideología, su pensamiento y estilo discursivo personal, conduce

⁷³ Original en el inglés: “Films...are group products, and in the narrowest sense they reflect the attitudes of those social groups that make films”...

buena parte del texto documental. No obstante, se diluye junto a otras tantas corrientes, actitudes, creencias, expresiones y cogniciones (Van Dijk, 1996), en especial las representadas por el equipo de producción que, bajo el marco de la sociología del cine (Sorlin, 1985) son una expresión de parte de la estructura de una comunidad más amplia (Hughes, 1976).

En el caso de Restifo, éste toma como licencia la llamada representación documental, admitida como recurso que permite al documentalista complementar aquello del mundo que desea retratar –en este caso el perfil de Rómulo Betancourt- con su visión y criterio autoral (Nichols, 1995), su capacidad para “fabricar”⁷⁴ el significado que permite la coherencia en la historia y el llenado de las lagunas que ocasiona la fragmentación inevitable de la realidad (Rosenthal, 1988), y su facultad para tejer una narrativa, combinando oportunamente un código de signos cinematográficos – imágenes, sonidos, entre otros- y disponiéndolos bajo una lógica secuencial (idem), guiada en este caso por el ritmo cronológico que dicta la vida de Betancourt.

De este modo, Restifo demuestra cierta discrecionalidad tras la elección de ejes narrativos bajo los cuáles estructura el híbrido entre biografía-autobiografía de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. A través de estos recalca la existencia de énfasis colocados en ciertas etapas vitales y dimensiones o roles ejercidos por Rómulo Betancourt que, se asumen como compatibles con su visión de autor: en primer lugar su formación durante infancia y juventud para mostrar las bases que lo llevan a

⁷⁴ Original en inglés: “the filmmaker was always a participant-witness and an active fabricator of meaning”

ser “un animal político”; en segunda instancia su vida personal, para mostrar la cara humana del “hombre duro”; por último su indisoluble carácter político y los hechos relacionados con esta esfera de su vida (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

La autonomía demostrada por Restifo, en este sentido, sobre el discurso subyacente y explícito (Nichols, 1995) del texto documental, es avalada por Carlos Oteyza, quien manifiesta que indiscutiblemente al colocar ciertas imágenes o privilegiar ciertos aspectos del personaje se representa una tesis sentando, como consecuencia, una postura o posición (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007). Resulta válido admitir que no todo texto es imparcial y que este documental no es la excepción, más cuando el juicio proviene de quien es visto por quien detenta uno de los cargos con mayor rango de alcance en el contenido –Restifo-, como el “supervisor de toda la producción” –Oteyza- (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Ello indica que Oteyza forma parte y arte, aunque según Restifo más indirectamente (idem), del modelo de representación erigido para adaptar la trayectoria vital de Rómulo Betancourt, en cuya fórmula de diseño ya se sumaban la Fundación Rómulo Betancourt y el propio Restifo, quien cumple dos roles simultáneos –director y guionista-. Esto corrobora cómo opera en este caso particular la visión sociológica que tanto Sorlin (1985) como Hughes (1976) y Rosten (citado en Smith, 1976) defendieron en la evaluación de la actividad de realización cinematográfica y, más específicamente, en los modos de representación que constituyen sus producciones.

De modo pues que se puede sostener: el resultado no sería un documental meramente institucional –en línea con FRB-, sino uno en el que se vincula el punto de vista de una segunda institución –Cine Archivo-y quien le preside –Carlos Oteyza- y del director/ co-guionista que coordina su estructuración. Pero, más allá de la libertad en la construcción narrativa de la que tanto Restifo como Oteyza pudiesen haber gozado, también se sugiere una libertad adicional y crucial en documentales de corte histórico: la de elección de fuentes históricas y referenciales.

De acuerdo a Carlos Oteyza es necesario contar con cerca de 8 meses en promedio para realizar el arqueo de fuentes y el levantamiento de la investigación en general que facilite el basamento histórico, crónico, contextual del personaje y la época pretérita en que se encuentra inserto (entrevista personal, 22 de febrero, 2007). En el caso del documental de Rómulo Betancourt, Restifo manifiesta que fue él quien tuvo a su cargo la selección de bibliografía histórica del personaje, la cual realizó inconsultamente, por elección individual, demostrando una desarticulación en el diálogo que era necesario preservar entre asesores históricos –Marco Tulio Bruni Celli; Eduardo Morales Gil- y realizador.

Ello revela que, aún y cuando la independencia en la investigación histórica se ajustase a la visión de autor y complementara compatiblemente la estructura narrativa por él elegida, se corrió el riesgo de descuidar las líneas del discurso histórico (Marco Tulio Bruni Celli, entrevista personal, 1 de Febrero, 2007) imprescindibles para un documental del género “histórico biográfico” (Carlos Oteyza, entrevista personal, 22 de

febrero, 2007). Para hacer honor a “lo histórico” o al “hecho histórico” (Carr, 2003) es necesario contar más que con un buen olfato para la anécdota o la crónica, con una especialización en el tema, entiéndase con un sentido real de lo histórico.

En el tema específico acerca del ser y el deber ser del asesor histórico, su rol ideal y su rol real –tanto en concepto como en el caso particular de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia-*, así como en otras polémicas asociadas a las funciones del mismo se ahondará posteriormente, en el Capítulo II-. Lo que debe puntualizarse, es que, en esta fase de investigación se justificaba la injerencia de los asesores históricos asignados, pertenecientes a su vez a la FRB: Marco Tulio Bruni Celli y Eduardo Morales Gil.

Es de suponer que una mayor implicación en el proyecto documental hubiese derivado en mayor custodia de la precisión histórica, de la definición de pesos y contrapesos en el contenido para dar más relevancia a lo que históricamente lo ameritase y en la presencia de un monitoreo desde quienes tuviesen mayor preeminencia y conocimiento sobre el tema. Aún y cuando su sugerencia representase un riesgo para la preservación de la visión de autor, o la impresión de una mayor influencia del discurso institucional de FRB en el contenido documental, era necesario correrlo al tratarse de la biografía de un personaje con el peso histórico de Betancourt, sacudido por polémicas, decisiones, acciones y eventos de impacto definitivo para toda una sociedad.

En síntesis, y volviendo la mirada por última vez hacia el carácter institucional presente o no en este documental se puede concluir que existen equilibrios entre las distintas visiones involucradas (Director- co-guionista; Director ejecutivo; Fundación patrocinante) que disuelven la predominancia que una pudiese tener por encima de otra: Si bien Rómulo Betancourt con su narración en primera persona representa, de alguna manera, a la voz de la FRB, la estructura narrativa que distribuye, organiza y experimenta con esa voz pertenece a Restifo en gran parte y al propio Oteyza – quién, por ejemplo, sugirió reducir el tiempo diegético dedicado a la etapa del *Trienio Adecó* 1945- 1948, sugerencia que fue acogida- (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

De modo que, la vinculación institucional que puede tener el video documental a la FRB se palpa más en la promoción que el mismo tuvo una vez concluido que en el contenido previamente producido como tal, así como en el hecho de que fue un proyecto discutido y, posteriormente, petitionado desde la Fundación Rómulo Betancourt. Respecto a la primera afirmación resalta no sólo la presencia del logotipo de la FRB como única marca simbólica que identifica al video con una institución, sino la campaña de promoción y proyección pública que en su nombre organizó⁷⁵, lo cual permite aventurar que para el momento se identificase el video, pública y directamente, con la FRB.

⁷⁵ “Entre enero y febrero de 1990, los investigadores del área se involucraron en los preparativos correspondientes a la presentación del documental sobre Rómulo Betancourt” (Fundación Rómulo Betancourt (1991). *Memoria y Cuenta años 1990 – 1991*. Caracas: Autor). Asimismo para el 4 de Julio del mismo año se registra en el Acta N° 56 otra proyección del documental gestionada desde la Fundación.

Enlace entre Fundación Rómulo Betancourt y Cine Archivo: debuta la preproducción de un género híbrido

La naturaleza de género híbrido, a mitad de camino entre biografía y autobiografía “histórica documental” (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007) fue ligeramente exhibida en el punto anterior. En adelante se asiste a la revisión del *cómo* llega a tornarse en tal, de las antecedentes acciones y relaciones establecidas entre la Fundación Rómulo Betancourt y Cine Archivo, así como de las consecuentes decisiones tomadas en el marco de estas dinámicas, a partir de hallazgos inesperados y cambios imprevistos; que configuran una fisonomía de producción específica –para *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia-*.

Si se retoma la última información en que la FRB da cuenta del tema documental, se observa el abordaje puntual del tema de la “erogación” del presupuesto necesario, lo cual permite hacer aproximaciones de la fecha en que, en teoría, se entrega la suma para el proyecto. La entrega fue aprobada el día 21 de Julio de 1987 (Fundación Rómulo Betancourt (1987), *Acta N° 39*. Caracas: Autor) y apenas al día siguiente Luis José Oropeza notifica oficialmente “la edición del documental filmico sobre... Rómulo Betancourt” (Fundación Rómulo Betancourt (1987) *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Autor). La prontitud con que la FRB ejerce su función determinante para cristalizar el documental –el giro del dinero presupuestario- permite inferir que la entrega pudo hacerse efectiva esa misma semana.

Aunque esta última suposición cae en el terreno meramente hipotético, tiene un razonamiento nada despreciable de fondo: si la realización del documental se enmarcaba en la celebración de los 80 años de nacimiento de Rómulo Betancourt (idem), era necesario dar inicio inmediato a las fases tempranas de un proceso –pre-producción, producción y post-producción cinematográfica- que requiere de un tiempo considerable para cumplirse por completo. En síntesis, se estaba corriendo a contrarreloj si se tiene en cuenta que, con respecto a la fecha de notificación oficial (idem) restaba menos de un año⁷⁶ para el anticipado natalicio a celebrar –parcialmente- con la obra documental.

En uno de los documentos que registra la colaboración prestada por la FRB a Cine Archivo en etapa de pre-producción y producción del documental encargado, se plantea que esta se extendió únicamente durante el año 1989 (Fundación Rómulo Betancourt. Coordinación de Archivo (1990) *Informe de las actividades realizadas en el archivo personal de Rómulo Betancourt 1985-1990*. Caracas: Autor).

No obstante, de acuerdo a un informe realizado por la Licenciada Alcira Colmenares, quien para el momento fungía como Coordinadora de Archivo de la FRB (Fundación Rómulo Betancourt. Coordinación de Archivo (1999) *Informe general del archivo personal de Rómulo Betancourt 1985-1990*. Caracas: Alcira Colmenares), se

⁷⁶ La fecha de nacimiento de Rómulo Betancourt es 22 de Febrero de 1908 según muchas de las fuentes históricas tradicionales. La confirmación de este dato se apoyó en la bibliografía acerca de Rómulo Betancourt de Manuel Caballero (2004) y María Teresa Romero (2005).

estima que esa facilitación de materiales y demás proveeduría de información inicia en 1988, es decir, 10 meses después de que se dotara del presupuesto necesario a Cine Archivo para comenzar el proyecto.

Esta discrepancia en el registro oficial de las fechas que la FRB maneja, logra aclararse mediante un documento (Fundación Rómulo Betancourt. (1988). *Actividades de archivo para el año 1988*. Caracas: Autor) que indica la fecha precisa en que la Fundación y Cine Archivo entablan el intercambio de material necesario para complementar los registros fílmicos en custodia de Cine Archivo que formarán, junto a estos últimos, parte del contenido documental: 31 de mayo de 1988.

Es así como para la fecha, el documento expresa: “la Lic. Irlanda Mancilla trajo 3 álbumes de fotografía y los depositó en el Archivo”. Cabe aclarar que Irlanda Mancilla, de acuerdo a la ficha técnica presente en el guión literario del documental (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Caracas: Autor) era la encargada de producción del proyecto, entiéndase quien velaba por “todo el aspecto logístico” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo de 2007) y, por ende, por gestionar cualquier petición de material necesaria para el documental.

Esta dilación entre la entrega definitiva del presupuesto que financiaba el proyecto (julio de 1987) y las primeras apariciones de Mancilla (mayo de 1988) como enlace entre Cine Archivo y FRB para petitionar material con fines ilustrativos en el

documental, revelan dificultades en el logro de uno de los objetivos iniciales de la FRB con la realización de un documental biográfico sobre Rómulo Betancourt: la celebración de los 80 años del ex-Presidente.

Si se toma en cuenta que para el año mismo del natalicio a festejar, se registran los tempranos trámites entre Cine Archivo y Fundación, para realizar un documental cuyo tiempo total de realización se estima entre 1 año, 1 año y medio (C. Oteyza. entrevista personal, 22 de febrero, 2007), se constata el incumplimiento del objetivo señalado.

Llama la atención que la demora entre entrega/ gestión apuntada, prácticamente coincide –con un margen de diferencia de 2 meses- con el tiempo estimado como el necesario (8 meses) para el levantamiento de la investigación y la documentación que serviría de guía histórica/cronológica sobre el personaje a biografiar (idem). Desde ésta guía se desprendería el guión que daría forma a la narrativa y al comentario en off. Es decir que se trataría de una tardanza justificada, para que Rodolfo Santana –co-guionista- y Rodolfo Restifo –guionista y director- ejecutasen una adaptación adecuada y documentada de la vida de Rómulo Betancourt.

Sin embargo, hay otro factor imprevisto que entra en escena y que, de haber ocurrido durante este interin de meses⁷⁷, pudo afectar los tiempos de preproducción y producción: la elaboración del llamado “guión previo” o “primer guión”, a cargo de Rodolfo Santana (idem) se modifica casi por entero con la súbita aparición de una cinta

⁷⁷ Cuestión que no se pudo corroborar por el frágil recuerdo que sobre el tema los entrevistados manifestaron tener

que registra, en soporte magnético, declaraciones de Rómulo Betancourt sobre su vida (R. Restifo. Entrevista personal. 12 de marzo de 2007; C. Oteyza. Entrevista personal. 22 de febrero de 2007).

La grabación es entregada por representantes de Minerva Films (Argenis Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007), empresa productora que para la época quedaba en las cercanías de Bolívar Films, compañía, esta última, que albergaba el Cine Archivo. Al enterarse del proyecto documental sobre Betancourt Minerva Films traspasó la cinta inédita mencionada, que se encontraba bajo su resguardo, a Bolívar Films –se desconoce si hubo acuerdos monetarios- siendo el editor o montajista, Freddy Veliz, (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) el enlace para este trámite.

Las versiones acerca del origen de la grabación varían, pero siempre terminan en imprecisión y versiones aisladas. Según Virginia Betancourt (entrevista personal, 4 de diciembre, 2006) se trata de un intento, llevado a cabo por una “señora”, por recabar testimonios de Rómulo Betancourt para realizar un documental durante el año ‘76, aproximadamente. En contraste, Restifo (entrevista personal, 12 de marzo, 2007) sostiene que el registro se realizó, “al parecer” por unos españoles que planeaban hacer un documental sobre el líder fundador de Acción Democrática.

Independientemente de un origen que, por limitación de las fuentes disponibles – Minerva Films ya no existe como empresa-, no se puede dilucidar a ciencia cierta, la

cinta sirvió a su fin original: insertar la voz viva de Rómulo Betancourt en un documental dedicado a su vida y obra.

Un documental atípico y artesanal. Fusión de fases, compaginación de tareas.

Desde el Cine Archivo su fundador, Carlos Oteyza, advierte la oportunidad de dar cauce a todo ese material fílmico que acumulaba vistas, imágenes, eventos y trayectorias (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007) a lo largo de un siglo en que Venezuela sufre su más intensa transformación hacia la modernidad. Sin embargo, la principal posibilidad que vislumbra es la de abordar eventos y personajes de corte político (idem), debido al gran stock de imágenes que versaban sobre temas de Estado y personajes de gobierno, provenientes de los negativos del *Noticiero Nacional* con que Bolívar Films prestó incontables servicios de propaganda a las administraciones públicas que se sucedieron desde 1943 (Clavo & Torrealba, 1984; Cinemateca Nacional, 1997).

En parte ésta primacía temática ayuda a que Oteyza tenga a bien acoger la idea de la Fundación Rómulo Betancourt⁷⁸ de producir un documental acerca del líder político que desde la ONG se promueve. Oteyza plantea la idea de que el documento audiovisual se haga en cine 35 milímetros y tenga una duración de 52 minutos, en

⁷⁸ Por carencia de documentaciones pertinentes, así como de testimonios certeros que ubiquen la fecha precisa, se desconoce el momento exacto en que se entablan estas discusiones formales.

sintonía con los estándares internacionales, formato que la Fundación aprueba (C. Oteyza., entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

A partir de este acuerdo la pre-producción comienza teniendo como punto de partida la elaboración de un “guión básico” o esquemático (idem), que se supone pudo haber sido llevado a cabo –como se planteó en puntos anteriores- durante parte de los 10 meses que trascurren entre la aprobación del presupuesto por parte del Directorio de FRB (Fundación Rómulo Betancourt (1987), *Acta N° 39*. Caracas: Autor) y los primeros trámites de que se tenga registro entre FRB y la productora asignada por Cine Archivo para el documental, Irlanda Mancilla (Fundación Rómulo Betancourt. (1988). *Actividades de archivo para el año 1988*. Caracas: Autor)

Cine Archivo procura contratar un especialista que tenga capacidad para proponer, diseñar y ensamblar una narrativa con variantes, dinámica, en la que se exploten puntos de interés del biografiado –en este caso Rómulo Betancourt- pero de manera atractiva, manteniendo en su justo relieve el discurso histórico, pero procurando el modelo narrativo que exige este tipo de representación documental (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

Quién reúne inicialmente todas estas facultades es Rodolfo Santana, quien es contratado como guionista de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Su trabajo, según Oteyza (idem), siguió una lógica de ensamblaje “a 2 tiempos”, en la que tanto la visualización periódica de horas de archivo fílmico, la lectura de

bibliografía sobre Betancourt y la entrevista a personajes allegados a la figura, así como a historiadores dedicados al estudio de su biografía, unido a la consulta de hemerografía alimentó la composición del guión que serviría de esqueleto para armar el resto del documental (idem). Se puede constatar que la metodología y las fuentes de investigación coinciden por las recomendadas por Nel Escudero (2000) en el marco conceptual.

Los asesores históricos que constan como tales en la ficha técnica –Marco Tulio Bruni Celli y Eduardo Morales Gil- (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Caracas: Autor) revisan el guión⁷⁹, sugieren cambios, pero no se involucran de lleno en la redacción, así como tampoco en la sugerencia de la bibliografía recomendada.

Vale la pena destacar, que, según recuerda uno de los asesores históricos, la Comisión designada por la FRB para llevar a cabo esta tarea constó de más de las dos personas nombradas en los créditos finales –Morales Gil, Bruni Celli- (M. Bruni Celli., entrevista personal, 01 de marzo de 2007). La totalidad de la Comisión se integró por: Marcos Falcón, Luis Piñerúa, Luis José Oropeza, Virginia Betancourt y Eduardo Morales Gil⁸⁰, miembros activos, para el momento, de la FRB. Sus visitas se limitaron a

⁷⁹ Se desconoce en que punto de la pre-producción o la producción. No existen documentos que hagan constar dicha información. En consulta directa a las fuentes vivas –Bruni Celli, Oteyza, Restifo, Perales- también ignoraron las fechas aproximadas de estas revisiones, así como la versión del guión que fue revisada.

⁸⁰ La inclusión de este último se atribuye, principalmente, a que había escrito recientemente un sobre Rómulo titulado “El joven Betancourt” (M. Bruni Celli. Entrevista personal, 01 de marzo de 2007)

unas 8, 10 veces en aproximación, en las cuáles también asesoraron sobre el énfasis necesario a colocar en ciertos eventos de la vida de Betancourt –en especial de su vida política- (idem).

Tomando como hipotético inicio de la pre-producción del documental, los primeros días del mes inmediato –Agosto- a aquel en que se aprueba definitivamente el financiamiento por parte de FRB –Julio-, si se promedian la cantidad de días en que los asesores históricos supervisaron la producción -10-, con aquellos se estima compusieron la totalidad de jornadas de realización del documental⁸¹, se obtiene que su frecuencia de asesoría fue de cada 2 meses y 2 días, para una realización que duró más de 2 años.

Otro aspecto destacable en este inciso dedicado a los asesores históricos, es la repentina cancelación de la participación inicialmente pautada desde el Directorio de la FRB del Dr. Ramón J. Velásquez, convocado a la labor del monitoreo por ser “miembro del directorio y...profundo conocedor de la historia venezolana” (Fundación Rómulo Betancourt. (1987). *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Luis José Oropeza). Son ignoradas las razones de su separación del cargo de asesor, lo que si se estima es que se haya dado desde antes del comienzo de las labores del Comité Asesor

⁸¹ Se toma como fecha hipotética de finalización, el período entre los meses agosto-septiembre del '89. Esto debido a que en abril se halla la última data registrada entre los documentos de FRB, en que Cine Archivo realiza petición de material alguno (Fundación Rómulo Betancourt. (1989) *Actividades de Archivo para el año 1989*. Caracas: Autor) y, tomando en cuenta que la postproducción toma “de 4 a 5 meses” (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

de la FRB, ya que en ningún momento es mencionado como parte del mismo por parte de Bruni Celli (entrevista personal, 1 de marzo, 2007).

Volviendo a la reconstrucción de las etapas de pre- producción y producción, así como a su consecuente desenvolvimiento, una vez culminado el guión “previo de Santana”, los Responsables de Archivo –Argenis Perales, José Ignacio Peláez y Álvaro Guerra- continúan con la visualización del material fílmico de archivo para identificar lo que pueda formar parte del documental (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

Las fuentes primarias, en el caso del documental de Betancourt no son exploradas, ya que, según justifica Oteyza, su búsqueda, recopilación, consulta y posterior ilación requeriría de un tiempo superior a aquel del que se dispone para una producción comercial de este corte. “no existen condiciones económicas sostenibles que posibilitarían esto”, subraya al respecto. (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007). Bajo este esquema que privilegia fuentes bibliográficas, fuentes vivas y hemerográficas (idem) se guía el director que contratará Cine Archivo, toda vez concluida la labor de Santana: Rodolfo Restifo (entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Para documentarse sobre el personaje, de cuya trayectoria conocía sobre todo la etapa política abarcada desde el 23 de enero del ´58, se remite a la lectura de algunos de los siguientes títulos que biografiaban ciertas épocas vitales de Betancourt y gozaban de

autoridad: *Rómulo Betancourt*, autor: Manuel Caballero; *Rómulo Betancourt, los años del aprendizaje 1908-1918*, autor: Pedro Berroeta; *Rómulo*, autor: Sanin (Alfredo Tarre Murzi) (idem). Uno de los libros consultados entra en la categoría de “libros raros” (idem) ya que data de la época del *Trienio* –precisamente del año 1946- y lleva por título *La Revolución Venezolana ante la opinión de América*, además la edición pertenece a la Imprenta Nacional (idem), siendo una versión oficial del período que representa un testimonio de importancia.

Sin embargo, el título que demostró una relevancia capital para completar el entendimiento del personaje y su itinerario de vida, resultó ser la obra por excelencia –y paradigma para la época- escrita por propio puño y letra de Rómulo Betancourt: *Venezuela Política y Petróleo* (idem).

Para Restifo ésta era su primera participación en un documental de corte biográfico y además de enfoque histórico. Una vez integrado al equipo continúa en la búsqueda de tomas filmicas que involucren al personaje o contextualicen su época. Emprende la visualización junto a Perales (idem) y el resto de los responsables de archivo, mientras, en paralelo investiga sobre Betancourt (idem) bajo la lógica ya mencionada: el llamado esquema “a dos tiempos” en que el material de compilación revisado y seleccionado se combina con los hallazgos de la investigación de fuentes.

A esta labor se une Irlanda Mancilla, productora asignada por Cinesa –compañía productora adjunta a Bolívar Films que cede los servicios de Mancilla en calidad

temporal a la naciente empresa del grupo- (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007) para encargarse de la logística, los contactos y la revisión y aporte en el guión (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Mancilla, junto a Perales y a Restifo se encarga de ver noticiarios y, adicionalmente, de fichar junto a los responsables de archivo (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007) los eventos específicos hallados, las acciones de Betancourt, fechas emblemáticas, obras públicas o pronunciamientos oficiales de importancia.

Como se puede percatar, en este punto la tarea es mucho más ardua de lo que parece ya que la situación en el Cine Archivo dista mucho en representar el estado ideal de las cosas en un archivo audiovisual, con visualización total, fichaje y catálogo ya ensamblado de lo disponible en el mismo, tal y como lo describe Escudero (2000). En este caso se trata en una empresa modesta y recién establecida, haciendo un primer trabajo de documental de compilación, que cuenta con el personal mínimo para operar (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007). Ello hace que el trabajo de visualización lleve más horas de lo corriente, y una consecuente catalogación y clasificación que consume gran parte del tiempo laboral de los responsables de archivo y la propia productora del proyecto (idem). En parte esta labor revela la naturaleza artesanal de la realización de este documental, que se indica en el título con que inicia éste punto.

La mayoría de las tomas que comienzan a hallarse sobre Betancourt, o en las que se vincule, o se expone explícitamente su imagen, provienen de los *Noticieros Nacionales*,

por lo cual se dedica una revisión especial a estos materiales que terminan proveyendo del grueso de imágenes del documental (idem). Durante este escudriñamiento a fondo del material de archivo, se comienzan a realizar algunas tomas en formato fílmico de fotografías publicadas en el libro *Multimagen de Rómulo*, valiéndose del recurso que Barnouw contempla (1998). Nuevamente éstas labores de producción/ pre-producción intercaladas durante un mismo período de tiempo, asoman la “fusión de fases” pertenecientes al proceso de realización, referida en el encabezamiento.

No se descarta que estas primeras tomas de fotografías, pensadas para anexársele al cúmulo de selecciones fílmicas y cumplir la función de imágenes de apoyo, coincida o se aproxime a la fecha de solicitud de 3 álbumes de fotografías a la FRB, acción confirmada en los documentos de esta, donde consta que Irlanda Mancilla los retorna con integridad el 5 de mayo de 1988 (Fundación Rómulo Betancourt (1988). *Actividades de archivo para el año 1988*. Caracas: Autor). Es decir que el inicio de la actividad de registro de fotografías de Rómulo Betancourt pudo situarse alrededor de esta fecha, más aún cuando éste recurso resultaba imprescindible para ilustrar las fases tempranas de la vida de Betancourt⁸², las cuáles no contaban con registro fílmico (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007; A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007)

⁸² Aún y cuando en otros documentos fílmicos, en especial los de ficción, el director cuenta con libre arbitrio para decidir el orden en que se filmarán las secuencias o escenas, en el caso de los documentales, especialmente los de corte histórico, el autor se rige por el tiempo cronológico para evitar la omisión de detalles y garantizar una cobertura total de los hechos, respetando su propio curso.

De acuerdo a Carlos Oteyza, ésta etapa de producción es “rápida” para éste tipo de documentales, ya que tan sólo toma entre 2 o 3 semanas consecutivas, a lo sumo –entre registro de entrevistas, de fotografías y recreaciones (de ser el caso)-. A pesar de ésta declaración, en *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* resulta inútil intentar una aproximación a la duración del proceso de producción ya que en éste caso, como se demuestra –y declaran tanto Restifo (entrevista personal, 12 de marzo, 2007) como Perales (Entrevista personal, 6 de marzo, 2007)-, hay una ruptura de éste paradigma al fusionarse ambas fases y al contar, cada una, con una demarcación difusa en su inicio y su fin.

Es durante éste período que ocurre un giro, una suerte de punto de inflexión que marca el antes y el después previamente reseñado en el documental: aparecen las cintas inéditas con la voz de Rómulo Betancourt, facilitadas por Minerva Films (idem), dando literalmente una patada en la mesa a todo el concepto bajo el cuál el documental se venía manejando (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Esto supuso previsibles ajustes en función del nuevo modelo a adoptar ya que, el testimonio de Betancourt si bien no sepulta completamente el guión de Santana (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007) contribuye a que este pierda vigencia o simplemente no sea compatible del todo, lo cual requiere un rediseño del guión (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

La voz de Betancourt comienza a replantear la búsqueda de material de archivo que ilustre parte de lo que él declare en al cinta (A. Perales, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) y a dictaminar las pautas del nuevo guión, cuya elaboración queda en manos de Rodolfo Restifo (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). En pocas palabras, el proyecto súbitamente se torna en una autobiografía. El guión de Santana, era más clásico y, a pesar del cambio diametral en el enfoque de la narración, continúa manteniéndose como guía en la parte de la contextualización de épocas y la ubicación del personaje entre períodos (idem).

La investigación desarrollada previamente por Restifo se le plantea más exigente ya que las cintas detonan la necesidad de un nuevo modelo de guión que él debe redactar en función del testimonio (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Con base a la indagación previa desplegada, Restifo desarrolla un guión en el que se concentra en establecer cuándo entra el extracto de declaración de Rómulo Betancourt y cuándo le suplanta el locutor en off y, además, apoyado en el guión de Santana, define el tipo de enlace entre el locutor en off o comentarista y la narración de Betancourt (idem). Todo esto mientras que, simultáneamente con Perales, Mancilla y el resto del equipo Responsable de Archivo, sigue discriminando material y “armando” regido por las grabaciones de Betancourt (idem).

Esta labor tarda meses, ya que requiere hurgar no sólo entre lo ya seleccionado sino entre cintas no revisadas, para marcar las apariciones de Betancourt y lograr la correspondencia entre éstas y lo declarado por Betancourt (A. Perales, entrevista

personal, 6 de marzo, 2007). Todo indica que el exceso de material (C. Oteyza., entrevista personal 22 de febrero, 2007) hace la tarea más compleja de lo esperado.

Es necesario recalcar que la elaboración del segundo guión contemplado como autobiografía se va haciendo “sobre la marcha” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007), de acuerdo a los requerimientos y exigencias que las grabaciones del biografiado van demandando. Adicionalmente las carencias de materiales, van planteando nuevos desafíos para quién no sólo tiene a su cargo esa tarea, sino además la de la dirección del documental.

En el apoyo a esta labor se incorpora Irlanda, quién, por tener contactos con personalidades allegadas al personaje, maneja cierto bagaje sobre el mismo que le permite discutir, frecuentemente, ideas con Rodolfo y aportar propuestas que éste va agregando al guión (idem). En paralelo se mantiene como enlace con la FRB durante más de 11 meses, peticionando cualquier material necesario para adjuntar a lo ya registrado y seleccionado, según consta en los documentos de la Fundación⁸³ (Fundación Rómulo Betancourt (1988-1989). *Actividades de Archivo para el año 1988-1989*. Caracas: Autor).

⁸³ En estos se registra, además de la petición de los álbumes ya reseñada, un envío de comunicación a la Sr. Virginia Betancourt y a Renée Hatmann solicitando material de parte de la Sra. Mancilla para el 27 de Junio de 1988; seguidamente una entrega de Mancilla de “recaudos del documental” (07 de noviembre de 1988); nuevas solicitudes de material para el 13 de abril de 1989, entre otras.

La fase de producción, híbrida con la de pre-producción – que continúa a la par, en la medida en que se siguen buscando imágenes en el *Noticiero Nacional* y demás cintas- hace acto de presencia de nuevo. En esta oportunidad cuando el testimonio de Betancourt le plantea a Restifo el reto de qué recurso instrumentar para llenar eficientemente los vacíos de información visual que, para la época de infancia y juventud de Betancourt se presentan, éste se decide por la recreación⁸⁴ (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) –que pudiese haber abarcado las 2 o 3 semanas a las que Oteyza se refirió, según consta anteriormente- (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

El modo de despliegue de este recurso en *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, es válido para este tipo de trabajo documental y compatible, en uso e intención, con lo propuesto por Díaz Piña (1990) como solución ante la carencia de imágenes que procuren el rescate de algún aspecto del pasado. Al tema de la recreación Oteyza agrega que si no se hubiesen tenido las grabaciones de Betancourt, en las que narra su etapa de infancia y temprana adolescencia, probablemente no se hubiese elegido este recurso (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007)

Sin embargo el énfasis narrativo-conceptual de Restifo reside en la etapa de “formación” como ya se señaló, por lo cual tal vez, a pesar de la falta de material, no

⁸⁴ Restifo se decide por la recreación finalmente, pues, a pesar del riesgo que esta representa por la alta necesidad de verosimilitud para lograr la aceptación del espectador como contrapartida, el valor testimonial de las narraciones de Rómulo Betancourt sobre hechos no registrados demanda su inclusión (R. Restifo. Entrevista personal, 12 de marzo de 2007). Los hechos o etapas recreadas son: Niñez de Rómulo Betancourt; Rómulo en cervecería con amigos en etapa de adolescencia; Rómulo En prisión; traspaso clandestino de libro Satchka Yegulev; Asalto a Cuartel San Carlos; Rómulo en Curazao; Atentado en Cuba.

hubiese prescindido de la representación de esas etapas a través del recurso más viable, caracterizado por la reconstrucción. Perales defiende ésta idea al formular que hay eventos de infancia que a Betancourt le marcan y definen su camino político posterior, cuestión que un investigador hubiese identificado como aspectos de propiedad y relevancia histórica de necesaria inclusión en la representación audiovisual (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

En todo caso, no será éste espacio el que pueda dedicarse a tales deliberaciones referidas al tema de la propiedad que la reconstrucción pueda tener o sus implicaciones en el texto documental, más allá de las hipótesis sobre la inclusión del recurso planteadas desde las opiniones de los involucrados recién expuestas. Lo que sí merece una mirada en este punto es la etapa culminante del documental en la que se presenta otro dilema para el director / co-guionista: ¿Qué hacer cuando cesa repentinamente la narración en la que Betancourt introduce a su vida? ¿Cómo completar el resto de la historia?

La duda toma lugar cuando Restifo encuentra que el relato del ex-Presidente queda inconcluso o, al menos, no abarca su trayectoria total de vida, quedando como último episodio narrado (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) el atentado fraguado por Trujillo en su contra. Además, Restifo se topa con presumibles vacíos en la declaración ya que, la narración inmediatamente anterior a la del atentado trata del preámbulo a la constitución de Acción Democrática -1941-, hecho sucedido a 9 años de distancia –con Trienio de por medio- del intento de asesinato en la Habana -1950-

(Restifo, R. (Director). (1989) *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* [video]. Caracas: Cine Archivo Bolívar Films).

Ante esta situación, Restifo manifiesta que nuevamente se ve obligado a buscar recursos: en este caso se tratará de los discursos de Betancourt (R. Restifo, entrevista personal: 12 de marzo, 2007). Se infiere que la idea de Restifo está fundamentada en una lógica de coherencia con el sistema de narración que se venía sosteniendo hasta el momento en el que Betancourt era el abanderado. De haber recurrido a la alternativa de suplantar a Betancourt en la narración que hasta entonces se le delegaba por un locutor en off permanente, hubiese diluido su “voz textual”⁸⁵(Rosenthal, 1988), repercutiendo, incluso, en un cambio repentino del modelo documental hasta entonces procurado: la autobiografía histórica.

Acerca de la consecución de ésta decisión, se hallan coincidencias entre los archivos de la FRB y la determinación de Restifo por implementar los registros de discursos del biografiado, capaces de ubicar con precisión la fase de producción en que se incorporan estos sonidos. Para el 14 de febrero del año 1989 “se entregan 4 cassettes a la Lic. Mancilla” (Fundación Rómulo Betancourt (1989) *Actividades de Archivo 1988-1989*. Caracas: Autor), que son devueltos al día siguiente (idem).

⁸⁵ Original en inglés: “by voice I mean something that...conveys to us a sense of a text social point of view, of how it is speaking to us and how is organizing the materials it is presenting to us”

Se estima que la rápida manipulación y posterior devolución de los casetes pudo deberse a que existía una visualización y selección previa de registros audiovisuales sobre esos mismos discursos, es decir, se solicitan los discursos precisos que cuentan con tomas de apoyo con presencia confirmada entre el *stock* de Cine Archivo.

Concluido este punto de incorporación de los discursos al guión que evolucionaba en paralelo con el documental (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007), se parte del supuesto de que, al ser la época del '50 la última de las etapas que Betancourt narra, y situarse ésta intervención más allá de la segunda mitad del documental la fase de post-producción y, inserta en esta, la de edición, se encontraba en puertas. Este período de montaje y ensamblaje de lo que concluiría en el documental compilatorio tardaría, tal y como asoma Oteyza, entre 4 y 5 meses (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

Haciendo un ejercicio aproximativo, si se toma como punto de inicio de la pre-producción la semana siguiente a aquella en que la FRB aprueba el presupuesto -28-07-1987-⁸⁶ y como partida de la post producción la última solicitud de material a FRB por parte de Cine Archivo -20-04-89-⁸⁷, se obtiene como tiempo total del proceso de realización -preproducción, producción y post-producción- 26 meses, lo cual equivale a 2 años y 2 meses de trabajo en el proyecto, que distan mucho de aproximarse al

⁸⁶ (Fundación Rómulo Betancourt (1987) *Memorandum a Alcira Colmenares*. Caracas: Luis José Oropeza

⁸⁷ (Fundación Rómulo Betancourt (1989). *Actividades de archivo para 1988-1989*. Caracas: Autor)

promedio de tiempo de realización de este tipo de documentales arrojado por Oteyza – 1 año, año y medio- (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

Los contratiempos que en la elaboración del guión y definición del modelo documental ocasionó el hallazgo de las grabaciones inéditas con el testimonio de Betancourt, dilataron el proyecto más de lo esperado y, paradójicamente, trastocaron la idea trazada por la Fundación Rómulo Betancourt mediante la realización del documental: servir al fin de celebrar los 80 años del líder democrático, natalicio cumplido un año antes de que el documental hecho en su nombre estuviese listo.

Breve sumario de roles y posiciones sociales del realizador

Como preámbulo a lo que será el análisis textual (Sorlin, citado en Lagny 1997) de *Rómulo Betancourt génesis y vigencia de la democracia* bajo el marco de la historia social (Lagny, 1994), resulta pertinente asomar un acercamiento esquemático a la delegación y asunción de tareas de quienes conformaron el equipo realizador. Como bien se expuso al inicio del capítulo, tomando como referencia la perspectiva sociológica de Sorlin (1985) y algunas de las consideraciones de Van Dijk (1996) es posible afirmar que existe una correspondencia, si bien no absoluta, entre los roles ejercidos y la forma final que toma el contenido, toda vez que hay una influencia de estos en la construcción técnica y narrativa.

La mediación entre contexto y texto, la condición de agentes en la construcción del texto de quienes laboraron en la producción (Lagny, 1994) y el consecuente predominio en el discurso final que le conforma, confirma que el film se trata de un “producto grupal” (Hughes, 1976). En tal sentido, explorar brevemente el mapa de roles adquiere vital importancia para aproximarse a la comprensión del discurso final que al texto se adjudica, siendo éste, parcialmente, el resultante del mosaico de acciones/decisiones tomadas por los involucrados en el marco de su labor.

La nominación “parcialmente” no se debe a un mero capricho calificativo, sino, a que el discurso en el que concluye el texto, producto de la urdimbre de los diversos roles, puntos de vista y posiciones sociales de que se derivan –éstas últimas cuestiones tratadas más adelante-, no termina siendo necesariamente vinculante a uno o cada uno de los roles o posiciones aisladas, en virtud del sincretismo sufrido con cada influencia en la comunicación final.

Tras éste refrescamiento conceptual conviene concretar en la descripción de dichos roles y tareas asumidas, recordando que la suma de sus partes no necesariamente concluye en el retrato final de lo que *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* representa como discurso de acuerdo a los razonamientos recién expuestos en el párrafo anterior, así como a otras órbitas –influencia institucional legitimadora de la FRB, contexto socio-político para su momento de producción- que igualmente gravitan y afectan el contenido del texto final:

- **Productor Ejecutivo:** Carlos Oteyza es quien asume éste rol en el documental estudiado (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). La Fundación Rómulo Betancourt contrata los servicios del naciente archivo audiovisual que él representa. Esto también habla de la presencia de un rol de contratista, o coordinador de un documental por encargo.

De acuerdo por lo establecido por Blumenthal & Goodenough (1991) en la definición del rol de Productor Ejecutivo este tiene a su cargo la búsqueda de financiamiento para el documental y, por ende, la captación de patrocinantes. Se identifica una incompatibilidad, en este aspecto puntual, entre el rol real y el rol esperado o común, atribuible a la situación atípica bajo la cuál surge la proposición del documental -desde el patrocinante hacia el productor y no al contrario-.

Adicionalmente se responsabiliza de parte de la gestión del contenido del documental pero sin ser ejecutor, lo cual coincide con la delegación de tareas que Blumenthal & Goodenough establecen para este rol. Específicamente Oteyza sugiere qué es conveniente abarcar o no en el contenido, al intentar un equilibrio entre la dinámica narrativa que exige el formato documental audiovisual y el recuento de eventos con relevancia histórica vinculados a la trayectoria pretérita de Rómulo Betancourt (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

Ello indica que, de cierta manera, discrimina contenidos indirectamente, asesora y supervisa la idea creativa⁸⁸ y toda la metaestructura de la producción (idem), desenvolvimiento que está en consonancia con lo establecido por Blumenthal y Goodenough (1991) entre sus atribuciones.

- **Primer Guionista:** La labor de guionista recae sobre los hombros de Rodolfo Santana (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Caracas: Autor). Es el especialista en elaborar un guión en el que se conjugan contrapesos entre discurso histórico y narrativa audiovisual (C. Oteyza., entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

Redacta el primer guión o “guión esquemático”, que servirá de guía narrativa así como para la producción del documental. Esta tarea coincide parcialmente por lo planteado por Blumenthal & Goodenough (1991) como la función del guionista, ya que a la luz de estos autores éste da forma al producto audiovisual en cuestión, más allá de la esquematización que en el caso de estudio se plantea. La redacción de Santana se fundamenta en una investigación previa acerca del personaje que le permite un ensamblaje “a dos tiempos” vía guión, entre la documentación y arqueo de fuentes

⁸⁸ Es él quien plantea la adopción de un formato internacional (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007)–Cine 35 mm, 52 minutos de duración- para el documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007), aspecto que podría entenderse como parte del área creativa.

desplegada y la visualización del material de archivo (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

Aún y cuando Santana realiza el guión previo no se involucra en los sucesivos cambios que se dan dentro del mismo (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) como consecuencia de la incorporación del testimonio de Betancourt. Esto, adicionado a la incompatibilidad mencionada en el párrafo anterior permite observar que su rol no se asume cabalmente en función de lo establecido por Blumenthal y otros. (1991). Sin embargo, cabe aclarar que la limitación de su participación únicamente al principio del proyecto, probablemente obedeció a una decisión más que propia, de quiénes coordinaban la producción del documental como tal.

- **Director / Co-guionista:** Las funciones de Director y de co-guionista recaen sobre los hombros de Rodolfo Restifo (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia.* Caracas: Autor). Concibe la representación documental que tendrá el personaje. También está a su cargo la concepción y el discurrir de la narrativa y el discurso o “voz” (Rosenthal, 1988) que le conduce, así como la elección de recursos –sonidos, recreaciones, uso de fotografías- presentes en el texto documental.

Las labores asumidas por Restifo enumeradas hasta ahora, concuerdan con lo establecido por Richard L. Bare (1971) para quien el director debe involucrarse como coordinador de la totalidad de las fases del proyecto audiovisual. Según el autor, el director debe tener tino en la administración del capital destinado al documental –cuestión que parece cumplirse en el caso de Restifo, ya que entre las Actas de la FRB⁸⁹ no se identifican más giros de dinero que el inicial-, además de “aumentar, fortificar y dar vida a la palabra escrita”⁹⁰ del guión (Bare, 1971).

Esta última afirmación se identifica particularmente en otro de los roles asumidos por Restifo, quién se documenta acerca del personaje, lo investiga históricamente y, adicionalmente, visualiza el material de archivo (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) junto a los responsables de archivo y la productora (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007). Identifica y cataloga las tomas de Betancourt, con apoyo del equipo mencionado y vincula los hallazgos de la investigación con el material audiovisual catalogado.

Restifo también se encarga de jerarquizar el contenido y aportarle su visión de lo que es, a su juicio, la composición adecuada (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007), priorizando en su caso: la

⁸⁹ (Fundación Rómulo Betancourt (1985/1991), *Archivo de Actas de Directorio*. Caracas: Autor)

⁹⁰ Original en inglés: “to augment, to strengthen, and give live to the written word”

formación durante la infancia, la vida personal y humana y la trayectoria política del biografiado (idem). Esto conecta con la restricción de tareas que Blumenthal & Goodenough (1991) establecen para el director, ya que sostienen que éste “tiene la discrecionalidad de componer y seleccionar la presentación visual óptima”⁹¹.

Restifo goza de doble rol, ya que también es co-guionista. En esta faceta se desempeña a sus anchas ya que, como se dijo anteriormente, toda vez que Santana concluye su “guión básico” no participa más, quedando enteramente la responsabilidad del nuevo guión para Restifo (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Caracas: Autor).

La tarea de reescritura es una licencia admitida para el director (Bare, 1971) que en el caso del Restifo se cumple a cabalidad, ya que al encarnar ambos roles –director, guionista- y no contar con otro guionista con el cual compartir tareas, garantiza la realización de lo que, bajo su óptica, sería el guión adecuado sobre la vida de Betancourt, sin encontrar resistencias.

A los fines de dar cauce a esta reescritura Restifo mantiene autonomía en la selección de las fuentes históricas que documentan la vida de Betancourt.

⁹¹ Original en inglés: “the taste and the discretion to compose and select the optimum visual presentation”

Esto se aleja del deber ser del director al asumir tareas que se encuentran dentro del campo de ingerencia del asesor histórico (Smith, 1976).

- **Productora:** Irlanda Mancilla consta como la encargada de producción del documental (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Caracas: Autor). Entre sus funciones se encuentra la responsabilidad de la logística, transporte (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) de representar el enlace entre FRB y Cine Archivo en la gestión de solicitudes de material (Documentos varios de FRB). Todo esto coincide con la concepción de tareas que se destinan a este rol por parte de Blumenthal y Goodenough (1991).

Como agregado, Mancilla auxiliaba en la búsqueda, visualización y fichaje del material de archivo en el que aparecían imágenes de Betancourt (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007). Además discutía ideas con Restifo y aportaba propuestas pertinentes para complementar el guión (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Esta última labor se encuentra en sintonía con las funciones definidas por Blumenthal y Goodenough (1993) como las propias del “productor asociado”⁹², quién se involucra en ciertos aspectos creativos y aporta a la elaboración del guión.

⁹² Original en inglés: “associate producer”

- **Responsables de archivo:** Quienes asumen esta labor son Argenis Perales, José Ignacio Peláez y Álvaro Guerra (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia.* Caracas: Autor). Se encargan de la búsqueda y visualización del material de archivo (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Identifican y fichan tomas y planos con apariciones de Betancourt. Además, colaboran y asesoran en la discriminación del material de compilación a utilizar en la composición del documental (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).
- **Asesores históricos:** Quienes encarnan este rol son Marco Tulio Bruni Celli y Eduardo Morales Gil, de acuerdo a la versión de Cine Archivo. (Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia.* Caracas: Autor). Revisan el guión, sugieren cambios, más no se involucran de lleno en la redacción. Tampoco recomiendan bibliografía, sólo proponen colocar énfasis en el contenido sobre ciertos eventos de la vida de Betancourt (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007).

Posiciones sociales identificadas a través del discurso particular

La siguiente afirmación es realizada por uno de los teóricos que ha ahondado en el tema del documental y su capacidad para capturar su entorno físico-histórico: “el documental no es reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes –ya sean del pasado o del presente- conforman un discurso narrativo con un significado determinado”⁹³ (Rosenthal, 1988). La elección de la cita no es mera casualidad, obedece a un propósito expositivo fundamental a partir de esta sección de la investigación: la generación de significado remite, indeclinablemente, no sólo al contexto en que se produce, sino a la identificación del productor de dicho significado.

Toda la referencia teórica anterior confirma que, el equipo realizador de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, no escapa de la limitante que supone la mediación por éste ejercida, acción que siempre intercede en la construcción de ese discurso narrativo del que Renov (1993) habla, a través de los diversos recursos del lenguaje cinematográfico y posibilidades técnicas que la hacen posible –encuadre, angulación, plano, selección que conforma una secuencia, entre otros- y desde posiciones sociales específicas.

Esta mediación, de la que también habla Lagny (1994) constituye a los integrantes del equipo realizador del documental analizado, en agentes que impactan sobre el

⁹³ Original en inglés: “Documentary always were forms of re-presentation, never clear windows onto “reality””

contenido final que conforma la cinta audiovisual en la que se biografía a Rómulo Betancourt. La mención del contenido, irremediabilmente remite al discurso de los agentes comunicantes que lo prefiguran y determinan las características del texto documental en que se vierte.

Es por ello, que este punto merece concentrarse en la lectura de los discursos que, desde sus posiciones sociales específicas (Van Dijk, 1996), parecen desprenderse. Esta lectura se hará de manera sintética fundamentándose en las declaraciones registradas tras los encuentros y entrevistas sostenidas con parte del equipo realizador. Cabe acotar que, en manera alguna, éste representa un mapa fiel de aquello que en el documental se puede dejar entrever de cada una de las posiciones. Es una aproximación hipotética que, además, se realiza a partir de una muestra del realizador que no representa necesariamente su realidad absoluta.

- **Carlos Oteyza:** La posición social que asume quien es el Productor Ejecutivo del documental, apunta, según su autopercepción, a la de un historiador con vocación para la comunicación (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007). Egresado de la Universidad París 7-París- con el título de Licenciado en Historia –y con una posterior maestría en el mismo centro-, manifiesta que su inclinación por la historia lo motiva a hacer un documental de corte histórico biográfico como el de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, (idem) pero asumiendo un enfoque crítico.

Esta última aseveración se sustenta en la manifestación que hiciera sobre la interrogante de qué le motivó a embarcarse en este género, a la que respondió: “Los documentales históricos que vi en Francia cuando estuve allá. Documentales de la II Guerra Mundial”...como... “Le chagrain et la pitié (el pesar y la piedad)”... “los franceses examinaban La Segunda Guerra Mundial en la cual ellos decían que todos habían luchado en la resistencia contra Alemania por la liberación y en este documental se ve muy bien como muchos franceses apoyaron a Petain, que era el hombre que había colaborado con el régimen alemán” (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007).

La vocación crítica que demuestra en su motivación para aproximarse a los documentales pareciera ir de la mano con el espíritu curioso que le convence a decidirse, en su momento, por la historia como disciplina profesional. En sus palabras la historia le permitía “conocer los procesos sociopolíticos” y “reforzar su capacidad de discernimiento” (idem), lo cual parece apuntar a una persona que reconoce sus cualidades para el análisis, para el estudio humanístico y una conciencia muy despierta frente a los temas sociales.

La vocación de historiador se da la mano con otra pasión confesa que es el cine, pero éste asumido como medio para la comunicación, ya que Oteyza

describe que su interés por el film se enfocaba en el aprovechamiento que esta propiedad del medio le proveía (idem). Los documentales históricos vistos por Oteyza en Francia le proporcionan ideas para unir sus dos vocaciones (comunicador/ historiador), mas aún al percibir el soporte cinematográfico como manera alternativa a las fuentes tradicionales para el registro de la historia (idem).

No existía un trasfondo político en su decisión de embarcarse en la representación de Rómulo Betancourt, toda vez que se declara como ciudadano civil no comprometido con ninguna tolda política en particular (idem). Aquí se revela, más bien, una condición de oportunidad en su visto bueno al ofrecimiento de la Fundación para realizar el documental, ya que “había material de archivo, tenía importancia para el país” (idem).

Es rescatable esta última expresión de “importancia para el país” ya que conecta con otra de las “posiciones sociales” que es posible identificar en Oteyza: la de directivo de una institución como lo es el Cine Archivo. Desde ésta perspectiva asume un discurso legitimador (Van Dijk, 2000) de los “valores de la democracia” (idem), del cual se hace eco el resto de la institución que representa ya que “es en parte uno de los objetivos de Cine Archivo” (idem).

Aquí se vislumbran las características del discurso legitimador según Van Dijk (2000), toda vez que su declaración resulta un “acto comunicativo” en “defensa de algo” -en este caso de los “valores democráticos” y, además de un personaje que “interesa mucho porque es parte de nuestra historia” y “tiene importancia para el país” (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007)- “que provee de buenas razones, fundamentos, motivaciones aceptables, pasadas o presentes” (Van Dijk, 2000) –según el entrevistado es positivo “biografiar a alguien que tuvo relación directa con lo que ha sido la instalación del régimen democrático en el país” (C. Oteyza. Entrevista personal, 22 de febrero, 2007)-.

Adicionalmente, este discurso se extrapola a la institución de que Oteyza es vocero –“un rescate de los valores de la democracia es en parte uno de los objetivos del Cine Archivo” (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007)-, detentando una “posición especial” en la misma (Van Dijk, 2000) que le hacen reunir los atributos para construir un discurso de características legitimadoras.

En resumen, de acuerdo con esta aproximación a las diversas posiciones sociales con las que Oteyza manifiesta identificarse se puede arrojar que el aporte al discurso de *Rómulo Betancourt génesis y vigencia de la democracia*, desde su perspectiva, proviene de un triple enfoque: el de su dimensión de comunicador –tendiente a privilegiar una comunicación

efectiva, defendiendo y respetando los estándares y convenciones que el formato documental como producto de comunicación exige-; su postura como profesional de la historia –tendiente a la privilegiar la representación de un hecho con relevancia histórica y a la preservación de los preceptos fundamentales de la disciplina: custodia de la precisión, de la crónica inalterada y del análisis riguroso- y su posición como directivo de una institución –legitimación de valores democráticos y derechos fundamentales, favorables a las instituciones, que de estos se desprenden, tales como los derechos de propiedad privada, libertad de expresión y asociación-

- **Rodolfo Restifo:** Tras dar una rápida lectura a las proposiciones de Rodolfo Restifo es posible vislumbrar que asume su posición social, netamente, como un cineasta y, por ende, como un artista. Estudia cine en la Universidad de California en el núcleo de UCLA. Ahí se recibe con un “Bachelor Arts” y, posteriormente en la misma Alma Mater obtiene un postgrado en “realización cinematográfica” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Aunque sus primeras incursiones en el ámbito de realización cinematográfica fueron en el género de ficción, Restifo vuelve a las raíces de sus primeras experimentaciones, en su época de estudiante, dentro del género documental (idem), con la dirección de *Rómulo Betancourt, génesis y*

vigencia de la democracia. La diferencia, en este caso, es que se trata de un documental “histórico”, subgénero en el que sí debuta (idem).

Según expresa, su motivación para participar en el documental se arraiga en la presencia de Carlos Oteyza dentro del proyecto, lo cual revela un interés puramente profesional en querer formar equipo con él (idem). Sin embargo, agrega como segunda motivación el hecho de que Rómulo Betancourt, como personaje, siempre le interesó, sobre todo después del 23 de enero (idem).

Esto remite a una cierta identificación con el biografiado, desde su época de juventud –la de Restifo-, que es cuando sucede el episodio de la caída de Marco Antonio Pérez Jiménez a partir del cual la opinión pública comienza a tejer una especie de halo mítico sobre el personaje betancouriano que culminará en su calificación como “Padre de la democracia”. Dicha identificación será argumentada con mayor profundidad unos párrafos más adelante.

Por ahora, queda destacar otro hecho: no habían lazos doctrinarios o partidistas que le atasen a Rómulo Betancourt ya que, tal y como manifiesta “no puedo operar bajo una estructura de partido” (idem), rasgo que demuestra sus reservas para asumir una posición de pertenencia a algún tipo

de grupo social, de acuerdo a la clasificación de Van Dijk (2000)-Ingroup/Outgroup-.

Sin embargo, el hecho de no pertenecer a una organización política no le exime de tener una posición política. De hecho, según sus palabras manifiesta que “a mí siempre me interesó la política”⁹⁴ (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Según Renov (1993) “poética y política son suplementarias”⁹⁵ y se imbrican en la construcción del documental. Este puede ser utilizado como un instrumento para comunicar una nueva visión de la historia oficial dominante y aceptada, una revisión que revela y reivindica aspectos no abordados en esa versión oficial (idem).

Esto es lo que justamente se vislumbra en el caso de Restifo y el documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, ya que si bien no demuestra compromisos evidentes con el proyecto político del biografiado, si se hacen sentir ciertas simpatías hacia el mismo cuando explica: “Rómulo Betancourt era un hombre que tenía públicamente opositores y seguidores pero ante todos tenía una imagen dura. Entonces

⁹⁴“Yo recuerdo que estudiaba bachillerato en las noches y quedaba justo muy cercano al Congreso. Recuerdo que antes los debates eran a puertas abiertas. Yo me metía ahí de fisgón a veces y veía a gente debatiendo cuando salía del bachillerato. A mí siempre me interesó la política. Siempre leía también El Nacional, ahí salían todos los vaivenes de esta materia en el país”. (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007)

⁹⁵ Original en inglés: “Indeed, as regards the current conjoining of “poetics” and “politics”, a logia of supplementarity prevails”

muy pocas cosas habían...en la opinión pública...que trataban su parte humana” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Las posiciones sociales y las ideologías que derivan de éstas fundamentan nuestros juicios sociales (Van Dijk, 1996). En este caso la posición política de Restifo y su visión personal sobre Betancourt, le permiten privilegiar una nueva concepción de Betancourt frente a la opinión pública, tal y como el lo dijo “más humana” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Dentro del discurso de Restifo se observa otra de las evidencias que apuntan a la identificación con Betancourt, desde su posición autoral y política. El énfasis en el eje narrativo que Restifo elige, con respecto a la formación del personaje, es justificado de la siguiente manera: “el episodio de los periódicos, por ejemplo. Eso no era tan normal y ordinario para un niño. Un muchachito leyendo periódico. Eso no lo hacen todos” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Esto demuestra una admiración por el personaje a través de estrategias expositivas como el énfasis (Van Dijk, 1996): cuando afirma “no era algo tan ordinario” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007).

Esta posición de identificación con el personaje también se denota cuando recalca “Por ejemplo en Curazao, tener la capacidad de aprender a

leer inglés –como él lo hizo- te habla del personaje” (idem). En este caso Restifo se está refiriendo al episodio en el que Rómulo Betancourt aprende a leer inglés con un libro en este idioma auxiliado únicamente con un diccionario. Es decir utiliza la estrategia expositiva de atribución a la personalidad (Van Dijk, 1996) –“esa capacidad...te habla del personaje”-, de ilustración narrativa (idem) –“Por ejemplo en Curazao”- y la adjetivación positiva (idem) –“esa capacidad”- todas en línea con lo postulado por Van Dijk (1996) como estrategias que atribuyen acción positiva a aquello con lo que existe identificación.

Al asegurar que “las cintas fueron el corazón del documental” y que “ahí quien mandaba era el personaje” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) el director habla desde dos posiciones: una la del cineasta que entiende y reconoce el valor documental y el peso evidencial que esas cintas tenían; la otra la de el seguidor de Betancourt que delega el testimonio al propio personaje por la preeminencia que le representa y por su percepción positiva, la cual le permitía confiarle algo tan delicado como la administración de la historia documental misma.

Esto se asume, además, por su manifestación explícita acerca del legado y la vigencia de Betancourt: “marcó su impronta en la historia del país. Es un personaje que con el tiempo se va a apreciar más”. Este sería otra de la

serie de juicios sociales positivos (Van Dijk, 1996) que demuestra frente al personaje.

Por otra parte, Restifo expresa su intención manifiesta dentro del documental “como una manera de divulgar, aunque sea una visión o una opinión” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Esta visión coincide con lo que Renov (1993) vincula a la posición del autor que deja plasmada su “impresión” de acuerdo a su “mundo sensible” y a la “interpretación”⁹⁶ que desde éste da a la materia documentada.

La proposición de Restifo continua de la manera siguiente: “Por ejemplo, los detractores de Rómulo tienen su visión de él” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Si se analiza ésta cláusula bajo la perspectiva de la “transitividad” propuesta por Halliday (citada en Kohn, 2000) bajo la cuál se dilucida “quién hace qué a quién y en qué circunstancias” (Kohn, 2000) se observa que Restifo toma distancia de aquellos que califica como “detractores”, se excluye abiertamente de ese grupo, lo cual apunta a una inclusión implícita en el grupo que, por oposición, acepta a Betancourt.

Explorando otro terreno y aprovechado la introducción de la transitividad de Halliday, merece una mirada la posición de Restifo frente a lo que sería el rol ideal del historiador en el documental (Smith, 1976; Rosenthal, 1988),

⁹⁶ Original en inglés: “the focus of pieces such as these typically remains the impression of the world on the artist’s sensorium and his or her interpretation of that datum”

que demanda mayor participación que la constatada en el caso de estudio. Ante esto el director expresa: “tu no puedes hacer una película por comité como ellos pretenden”... “es prácticamente imposible sacar adelante algo así” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Aquí se identifica una estrategia retórica de subestimación (Van Dijk, 1996), ya que se presenta como “imposible” la asunción del rol ideal del historiador que desde los teóricos se propone, en defensa de la posición del documentalista.

Esta reafirmación de la posición del documentalista se vuelve a hacer sentir en el discurso de Restifo, esta vez con una descalificación más frontal al historiador: “tu no puedes compactar todo en un documental y esa es la limitación. Pero hay otra limitación: los historiadores no saben de cine” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Aquí adopta nuevamente el estilo retórico de la subestimación (Van Dijk, 1996) –“los historiadores no saben de cine”- así como de la generalización (idem)– se incluye a todos “los historiadores”- y el de la presentación del otro sin soporte argumentativo (idem) –la duda razonable de ¿por qué no saben de cine? no es respondida-

Para recapitular, la carga que desde las posiciones sociales de Restifo parece hacerse sentir en *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* provendría desde 3 direcciones: desde su posición como autor cinematográfico –desde la que prima una visión estética particular, que

procura el diseño de una narrativa adecuada para el formato y un tratamiento diferente al de la historia oficial de Betancourt-; desde su postura política – los indicios implícitos de su discurso parecen apuntar hacia simpatías por la alternativa política que Betancourt representó en su época- y desde su abierta posición de identificación y admiración con el líder –identificación manifiesta con valores democráticos y sistema de derechos y libertades que le fueron impartidos desde su formación y que se asocian a Betancourt-.

- **Argenis Perales:** Aún y cuando no alcanza un grado de instrucción profesional –Cursó Letras en la U.C.V., mención cine pero se retiró- se educa y profesionaliza en el área de archivo del Cine Archivo, desde los inicios de esta institución (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

Según explica él fue el responsable en formar el archivo, que al aparecer en su camino lo alejó del recinto universitario por que “me encantaba sobre todo la parte de archivo. Aprendía de historia como nunca lo hice en mi vida” (idem). Si a esto se agrega que hoy por hoy aún mantiene una posición en el área audiovisual –trabaja como productor- se puede percibir que se asume como alguien con especial vocación para lo audiovisual y, secundariamente, por la historia.

Sobre éste punto resulta pertinente hacer referencia a lo que Van Dijk (1996) denomina sentido de pertenencia a un “ingroup”. El discurso de Perales lo ubica en una posición de absoluta identificación y pertenencia con lo que el archivo de Cine Archivo representaba, sobre todo cuando afirma “el formador del archivo fui yo” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007). De manera que se adjudica una responsabilidad que demuestran lazos fuertes con la institución.

La identificación de su posición como responsable de archivo de Cine Archivo, revela que la asume bajo dos componentes, como ya se dijo anteriormente: la vocación audiovisual y la vocación histórica.

Con respecto a la segunda, se vislumbra una compatibilidad entre lo que es premisa confesa –descriptor de valor, (Van Dijk, 1996)- de Cine Archivo: “Cine Archivo Bolívar Films ofrecerá...documentales audiovisuales...que rescaten nuestros valores y el patrimonio histórico de nuestro país” (Cine Archivo Bolívar Films (s.f.). *Colección Cine Archivo Bolívar Films* [Racional Creativo]. Caracas: autor); y lo que manifiesta en su discurso –“el hecho que se haya registrado un hecho en el país, llámese político, cultural...de la índole que tu quieras, que se haya guardado, además, eso ya tiene un gran valor” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

Esta coincidencia apunta a los lazos ya mencionados y al compromiso que Perales no sólo asume desde su posición de responsable de archivo, sino además, desde su posición como miembro de Cine Archivo, en el resguardo de la memoria histórica y del papel que juega en ésta el patrimonio audiovisual. Lo cual señala que también ejerce una posición de legitimación (Van Dijk, 1996), si bien no en los términos de poder que Oteyza representa –pues goza de posición especial: directivo- sí como miembro con plena identificación con los objetivos de la institución en la que se inserta.

El responsable de archivo, demuestra reconocimiento ante lo que representa Betancourt para él en términos históricos-sociales –“es un personaje de envergadura” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007)- reconocimiento que se incrementa cuando equipara al personaje y su vida con “la historia del país” (idem), lo cual entra dentro del cuerpo de valores (Van Dijk, 1996) de peso para él –patrimonio histórico, memoria del país- como ya se ha argumentado. En este sentido manifiesta que, para hacer honor a ésta dimensión del personaje biografiado en el documental, debió cuidar al máximo la ubicación y el carácter genuino de las fuentes: “no podían existir fotos de procedencia dudosa” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

En su testimonio, el responsable de archivo coloca énfasis en la importancia que para él representaba, desde su posición, que “las imágenes

que acompañaban – a Rómulo, en el documental- fuesen tan ciertas como su voz” (idem). Su insistencia en la importancia histórica que representa la incorporación de la voz de Rómulo en el documental dedicado a su vida y obra persiste cuando explica que, el episodio de Curazao que Rómulo relata en la cinta no contaba con imágenes de época en el archivo (idem). Por ende, el recurso de recreación se hacía necesario ya que “los sucesos que son importantes políticamente, históricamente, hay que representarlos” (idem) Esta era parte de la custodia que debía mantener, a su juicio, desde su posición.

Para manifestar compatibilidad y hasta aspectos en común entre él y el personaje biografiado, Perales (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007) realiza una selección de estrategias de aserción, argumentación y desenfaticación (Van Dijk, 2000) que demuestran afinidad con el mismo: “...Si a Rómulo no le llegaba el camarógrafo de Bolívar Films decía “*no inauguro hasta que no llegue*” –Argumentación- ... “Por que el sabía lo importante que era preservar el momento que se estaba viviendo como parte de la historia,”... –Aserción-... “más que verlo como el hecho de figurar...” -desenfaticación de atributo negativo- . Es identificable como atribuye al personaje un reconocimiento por la relevancia de la historia, tal y como la que él manifiesta.

Además demuestra cercanía con el biografiado al referirse a Rómulo bajo la tercera persona del singular, desechando el usted y refiriéndose a “él”. Como en el siguiente caso: “él está echando un cuento de su vida que no tenemos en imágenes, vamos a recrearlo” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007). Esta tendencia a la cercanía, que concuerda con la transitividad propuesta por Halliday (citada en Kohn, 2000) se mantiene en otras declaraciones: “Pero por ejemplo en su niñez él habla de la injusticia cuando ve la recluta. A él lo marca eso” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007); “aparecen estas cintas, se escuchan y el equipo de producción se da cuenta: mira aquí Rómulo está echando el cuento desde que él nació” (idem).

Sin embargo, también se hace sentir su postura crítica frente al personaje, lo cual habla de que, desde el componente histórico de su vocación, se refleja esa posición de imparcialidad de quién ve la historia con ojo de estudioso. Esta posición que persigue la imparcialidad se hace patente en la siguiente declaración: “aquí no se habla, por ejemplo, de los muertos de la guerrilla cuando Betancourt. Si se habla se habla muy suave, pero no se profundiza en el tema...Hay unos que están a favor y otros en contra. Veníamos de una dictadura y, como dice él, hay que sacrificar algunas cosas para mantener el proceso. Tampoco se puede hablar de él en términos de “*el salvador de la patria*”, por que así como tuvo sus virtudes también tuvo sus defectos” (A. Perales, entrevista personal, 7 de marzo, 2007).

De manera que encarna una posición cuestionadora frente al personaje y su obra, pero que mantiene el equilibrio crítico, ya que si bien argumenta para señalar y criticar lo que considera sus fallas, –“ pero como todo un solo palo no hace montañas, si bien tuvo visión y empezó a desarrollarla, Betancourt, pienso yo, le faltó la formación de ese pueblo como tal, de su alrededor, de sus colaboradores o quienes iban a heredar eso” (idem)- , también dedica igual dosis de argumentación en reconocer y otorgar al personaje, frente a lo considerado como aciertos y logros del mismo: “él, si bien tuvo sus pelones fue alguien importante. Que marcó algo importante en la generación del ´28...que vino una dictadura y dijeron vamos a intentar bajarla. Que tuvo una gran visión sobre como tocar al pueblo” (idem).

Por último, demuestra una defensa abierta y una identificación plena con el uso del recurso audiovisual –documental- con fines didácticos, componente que también forma parte importante de su inclinación social, pero siempre moderado por el componente histórico, con el cual también manifiesta identidad y que, por ende, rige parte de la posición social asumida: “...no hay nada más perfecto que eso, que estudiar la historia con imágenes...siempre y cuando se quiera hacer en función del desarrollo de un país...” (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

En síntesis, Argenis Perales asume tres posiciones sociales, algunas diferenciables entre sí, otras más complementarias, frente al documental de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*: en primer lugar la del archivista o responsable de archivo que persigue el rescate del legado histórico nacional potenciando al máximo el recurso audiovisual como medio para lograrlo; en segundo lugar una postura de miembro representativo del Cine Archivo, que se apropia del discurso de la institución –rescate de valores nacionales; muestrario del patrimonio; preservación de la historia- y lo legitima; y en última instancia la posición crítica de quién da una lectura histórica equilibrada a Betancourt, demostrando, sin embargo, cierta cercanía con el mismo, aunque sin llegar a la identificación plena.

- **Marco Tulio Bruni Celli:** Quien fuera uno de los múltiples asesores históricos de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, cuenta con un extenso currículum aunque, paradójicamente, en este no se haya la especialidad de la historia como disciplina profesional. Entre sus títulos se incluyen el de sociólogo, abogado, profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Jurídicas de la UCV, y un doctorado en Ciencias Políticas de la Universidad de Cornell -Ithaca, Nueva York-. Preside la Comisión Interamericana de Derechos Humanos -1986 hasta 1982- (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007).

De manera que, podría presumirse que representa diversas posiciones sociales y por ende, a diversos grupos de pertenencia por lo cual, “para cada contexto social de interacción debe negociar estratégicamente” (Van Dijk, 1996). En el caso particular del video de Betancourt, las posiciones sociales que ocupan atención son: la asumida como miembro político de un partido – perteneciente al partido Acción Democrática para la época de realización (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007)- y la de asesor representante de la institución que encarga el video –Fundación Rómulo Betancourt- (idem).

En el caso de su posición política, es públicamente conocida su militancia activa en Acción Democrática (AD), desde antes de la época de realización y durante ésta (idem) y, por lo tanto, el notorio nexos doctrinario e ideológico mantenido con el biografiado, quien fuera el líder fundador de dicho partido (Caballero, 2004; Catalá, 1996; Romero, 2005). Este compromiso a tiempo completo con el partido social demócrata se denota claramente en las posiciones de poder, asumidas por Bruni Celli como representante de AD en el gabinete de la primera administración regida por Carlos Andrés Pérez – Ministro del Interior desde el ‘75 hasta el ‘77 (idem)- y en su longeva representación como diputado de AD ante el Congreso Nacional –desde el ‘79 hasta el ‘93 (idem)-.

En ésta misma línea política, M. Tulio Bruni Celli alcanza una posición de hegemonía dentro del propio partido AD, al formar parte del Comité Ejecutivo Nacional (idem) de la tola política durante parte de los años '80. Ahora bien, la otra posición que ocupa y que representa en el documental como tal, se aleja de su faceta política para constituirse en membresía del Directorio de una institución sin fines de lucro, desvinculada de los intereses y programas políticos adccióndemocratistas. La FRB sólo buscaba “divulgar el pensamiento y hacer conocer el ejemplo de la figura de Rómulo Betancourt”⁹⁷ (idem).

Aún y cuando formó parte de la Comisión de asesores históricos seleccionados desde la FRB, carecía de un grado formal en esta disciplina. Sin embargo, la necesaria revisión y apoyo en ésta que supone el estudio y desempeño en las ciencias políticas y sociales –en las que sí contaba con instrucción como recién se señaló- apuntan a que existía cierta iniciación en la misma: “la historia es un elemento esencial para el conocimiento” (idem).

Desde ésta perspectiva, y actuando como ente legitimador (Van Dijk, 1996) de la FRB y de la seriedad académica que desde ésta se buscaba proyectar, Bruni Celli formula varios cuestionamientos hacia Cine Archivo debido al “limitado” (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007)

⁹⁷ Para mayores detalles de los objetivos definidos y perseguidos por la Fundación Rómulo Betancourt, remitirse a la selección realizada del documento *Acta Constitutiva y Estatutos* en la pág. 11 del presente capítulo.

rol que le dejaron asumir como asesor –“¿Qué hubiese sido por ejemplo el papel real de un asesor?... que Bolívar Films nos hubiese presentado a nosotros todo el material que tenía, sin previa selección...Que nos hubiesen permitido hacer un esquema...lo que hicimos fue unas selecciones por encima-” (idem).

De manera que, se puede decir que desde su identificación con la posición institucional de asesor, Bruni Celli defiende la custodia de la relevancia histórica que, bajo este crisol, debía monitorear y sugerir en el contenido del documental. Esta identificación se ve reforzada con expresiones como “no hubo una selección de fuentes bibliográficas por parte de los asesores” (idem); o “hay que tener un gran conocimiento histórico para decir *“vamos a incluir tal cosa y vamos a enfatizar en tal cosa”* (idem); o “en la fundación hay tomas del mítin del año ´41 –fundación de AD-que insistimos, eran muy importante” (idem).

Enfocando la mirada a la posición política y, por lo tanto, al discurso favorable a Betancourt que es previsible se manifieste de parte de Bruni Celli, se identifican algunas estrategias discursivas. Cuando Bruni Celli dedica palabras a la representación documental de Betancourt expresa “Betancourt no necesitaba ser rescatado para la historia, Betancourt pertenecía ya a la historia”. Aquí se vislumbra la estrategia de altura y

prominencia (Van Dijk, 1996): “Betancourt no necesitaba ser rescatado para historia”; y de Aserción (idem): “Betancourt pertenecía ya a la historia”.

La exaltación del líder desde una doble influencia de posiciones –política e institucional- se vuelve a hacer sentir por medio de estrategias discursivas. Cuando Bruni Celli refiere “el documental muestra a un Betancourt líder de una democracia fuerte” (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007), emplea una estrategia de aserción (Van Dijk, 1996), una elección léxica positiva –“Betancourt líder de una democracia fuerte”- y una ilustración narrativa (idem) –“el documental muestra a un Betancourt líder y a una democracia fuerte”.

Además de que emplea un tono de respeto y distinción para designar a quien considera líder –nunca se refiere a Betancourt con la tercera persona del singular (él)- Bruni Celli marca distancia entre Betancourt y los líderes adccióndemocratistas de relevo, al establecer una comparación entre ambos que reserva lexicalización positiva, reconocimiento de atributos y posición prominente (Van Dijk, 1996) para el primero y desenfaticación (idem) para los segundos: “Betancourt defendió una democracia –atributo- más legítima, que tenía una eficacia mucho mayor” –desenfaticación-; “Betancourt, desde arriba –posición prominente- daba ejemplo de pulcritud administrativa”- reconocimiento de atributo- ; “Betancourt era líder –lexicalización positiva, reconocimiento de atributo- los demás era jefes”-desenfaticación.

La vinculación o sentido de pertenencia al grupo que Betancourt abanderaba es reafirmada en su discurso por el asesor histórico del documental a través de una nueva cláusula: “De Betancourt sus enemigos, pueden hacer otra historia, una selección de documentos completamente distinta” (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007).

En concordancia con Van Dijk (1996) ésta sería una típica polarización de “nosotros, ellos”, en la que Bruni Celli se coloca, implícitamente, del lado de los aliados de Rómulo –nosotros- ya que “sus enemigos pueden hacer otra historia” –ellos-. Aplica igualmente la categorización de transitividad de Halliday (Citada en Kohn, 2000), ya que la posición que toma Bruni Celli es la de quienes hicieron *esta* historia con *este* documental; mientras que *ellos* –sus enemigos- pueden hacer *otra* historia *distinta*.

Por último, desde la doble postura de influencia –institucional, política- de Bruni Celli, éste evalúa a Betancourt en términos positivos, que llegan a la exaltación y el reconocimiento extremo de atributos: “Betancourt era un hombre con vocación de poder, con pensamiento democrático, fortaleza espiritual” (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007) – nótese nunca hace mención de las limitaciones que pudo haber tenido el líder-. Incluso, llega a establecer una analogía indirecta entre lo que Betancourt perseguía con la política y lo mismo que como político él –Bruni Celli-

buscaba: “Yo tenía la gran ilusión, la gran creencia, de que era posible ser un político que se mete en esto con nobleza, con altruismo... La idea es pasar a ser alguien que mañana pueda ser recompensado con la gratitud. Yo creo que esa fue la posición que defendió Rómulo”. Nótese además, el tono de desengaño que demuestra frente a lo que una vez fue su creencia de la política y lo que esta hacía posible.

Para reanudar, se puede aproximar que las posiciones desde las cuales Bruni Celli actuó sobre el documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* se sintetizan en dos, que terminan teniendo características suplementarias: la de asesor –más que histórico, temático- que legitima el objetivo de la FRB de exaltar el pensamiento democrático de Betancourt; y la de miembro comprometido con AD, que además cuenta con hegemonía en el partido engendrado por Betancourt, dejando filtrar ciertos rasgos ideológicos y doctrinarios de la tolda.

Análisis textual de Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia en diálogo con el contexto

Como se ha expuesto en reiteradas ocasiones, cualquier film –incluyendo a *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*- se torna en “documento cultural” que

permite observar el “reflejo de una sociedad” (Allen & Gomery, citados por Lagny, 1997). El grado de fidelidad que este pueda presentar se encuentra comprometido, entre otras cosas, por la influencia que en este documento tiene la “mediación” por parte del realizador en la fase de producción, recién abordada en el apartado anterior, entre otras variables que modelan el contenido de este “sistema abierto”⁹⁸(Lagny, 1994).

No obstante, vale la pena insistir en la necesaria lectura de la relación “texto” y “contexto”⁹⁹ (Lagny, 1994) que, si bien no determina de manera definitiva al primero, sí es susceptible a dejar filtrar aspectos de las condiciones socio-políticas imperantes, bien en forma de argumentaciones o “discursos hegemónicos” (Lagny, 1994), bien en forma de “contraanálisis” (Ferro, 1980), o de maneras de “construirse y mostrarse” (Sorlin, 1985) socialmente.

Es así como, para llevar adelante el análisis en el documental en estudio, se tomará en cuenta la definición de análisis textual realizada por Sorlin (citado en Lagny, 1997) que lo plantea como “instrumento de que el historiador se sirve para plantear la pregunta que le concierne: ¿Cuáles son las relaciones entre una realización y la época en que fueron producidas?”. Asimismo, para restringir la noción de contexto, se tomará

⁹⁸ Original en inglés: “Open system”

⁹⁹ Original en inglés: “text and context”

como referencia la esgrimida por Teum Van Dijk¹⁰⁰, autor con el que ya se ha venido trabajando en la investigación.

Como se puede constatar durante la época en que se inician y trascurren las labores de producción en *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, -de los años 1987 hasta 1989- se asiste al declive del modelo de Estado planteado, paradójicamente, por el biografiado desde el partido que lideraba, desde mucho antes de su período de gobierno (1958-1964) (Kornblith, 2002).

Durante la segunda mitad de los años '80, el agotamiento de una economía rentista, poco diversificada, regida por una administración con tendencias al gasto público excesivo y al endeudamiento con fines populistas, las prácticas corruptas (Urbaneja, 1997), los desaciertos administrativos, la burocracia, la súbita ruptura de pactos y consensos (Kornblith, 2002); los altos índices de inflación que resienten la calidad de vida del venezolano y la consecuente pérdida de popularidad del sistema de partidos (López Maya, 2005), son sólo algunos de los factores que ocasiona la falta de atención de los gobernantes a la necesaria sustitución de dicho modelo que, toda vez cumplida su función de acuerdo a las coyunturas pasadas, había perdido vigencia y correspondencia con la realidad sociopolítica nacional.

¹⁰⁰ Contexto: “Conjunto estructurado de todas las propiedades de una situación social que son posiblemente pertinentes para la producción, estructuras, interpretación y funciones del texto y la conversación” (Van Dijk, 2000).

Bajo esta situación no resulta inaudito aventurar que en el caso de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* se asiste a un texto documental que, más allá de “exaltar la figura histórica de Rómulo Betancourt”¹⁰¹, buscaba restituir la legitimidad de su proyecto político y poner de relieve su naturaleza noble de origen, así como los valores positivos del líder, más aún cuando la Fundación sin fines de lucro mantiene distancia con la tolda política Acción Democrática (V. Betancourt. Entrevista personal, 4 de diciembre de 2006), partido que junto a la democracia y sus instituciones fue el principal legado de Betancourt en vida¹⁰².

Es así como la idea de mostrar el partido que AD fue alguna vez, desde el testimonio propio de su líder abanderado –Rómulo Betancourt-, versus la cúpula de poder desvirtuada en la que devino y cuya imagen negativa se intensificó durante los años 85-89 (López Maya, 2005), no resulta ajena al documental, mas bien, toma mayor sentido bajo la coyuntura sociopolítica de crisis ya descrita, en la cual figuraban como principales responsables, ante la opinión pública, dirigentes del Poder Ejecutivo representantes de AD (Jaime Lusinchi 1984-1988, Carlos Andrés Pérez, 1989-1993), acompañados por uno de COPEI (Herrera Campíns, 1979-1983) (López Maya, 2005).

En efecto, tan sólo el título de la película –*Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*- resulta una asociación directa de Betancourt con el sistema democrático, el cual aún para 1989 gozaba de amplia aceptación entre los venezolanos (Kornblith,

¹⁰¹ Fundación Rómulo Betancourt (1987). *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Autor.

¹⁰² “Betancourt va a emplear todas sus energías en un proyecto cuya culminación él considera la obra fundamental de su vida: crear un partido político civil” (Caballero, 2004).

2002), a pesar de la crisis institucional, social, política y moral experimentada. Adicionalmente le une –al personaje biografiado- indisolublemente a su origen mientras reafirma esa persistencia culturalmente aceptada del sistema como especie de profecía *autocumplida*, en momentos que comienzan a vislumbrarse “cambios en la estructura de oportunidades políticas” (López Maya, 2005).

La secuencia inicial del documental resulta fundamental, por ser la empleada, tradicionalmente, para privilegiar la imagen que el realizador desea posicionar en el recuerdo de la audiencia. En este caso, se identifica una “voz del texto” (Rosenthal, 1988) tanto subyacente como explícita –comentario- desde la perspectiva de Betancourt, que le permite presentarse a sí mismo como un Rómulo de origen humilde, proveniente de una familia que le inculca esa vocación para el trabajo y de la cual hereda, genéticamente, su inteligencia característica. Este gusto precoz por la lectura y el saber se deduce de una secuencia dedicada, por medio del recurso de la recreación, a narrar visualmente la anécdota comentada por Rómulo –voz en off- en la que toma periódicos discretamente para leerlos desde muy temprana edad.

Luego de una secuencia dedicada a mostrar al Luis Betancourt, el padre que Rómulo describe como “líder natural de la comunidad” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films) mientras se alternan planos medios y planos generales de una recreación en la que el progenitor de Betancourt promueve frente a varias personas la idea de abrir una escuela primaria en Guatire, entra una secuencia en la que el niño Rómulo muestra

facetas de su personalidad que le serán propias en edad adulta: la voluntad y la disposición para el trabajo. A través de varias escenas se relata la iniciativa del maestro Fermín de llevar a los niños a cortar caña para que construyan nuevas aulas. Rómulo relata:

...cuando llegamos a la casa me dice mi padre: “pero qué es eso...el maestro Fermín por qué no nos dice y mandamos unos peones de corte”. ¡No papaíto! es que nosotros queremos cortar caña brava y hacer las aulas...

Como cierre al ciclo de la infancia, se expone otro de los atributos positivos de Rómulo cuya impresión se quiere reafirmar en su obra de adultez: su primer acercamiento a la noción de la injusticia y su identificación con el necesitado pueblo venezolano, nuevamente a través de su propia narración y empleando el recurso de la recreación. Son yuxtaposiciones alternadas de imágenes de campesinos atados de mano escoltados por soldados y planos, cada vez más cercanos, del niño Betancourt que observa inéditamente como opera la recluta en el país gobernado por Juan Vicente Gómez:

...yo me di cuenta que Venezuela era una sociedad terriblemente injusta. La peste española del año 18 es el año en que yo escojo el camino de mi vida...para decirlo como Martí: “con los pobres del mundo he echado mi suerte”.

Seguidamente se presentan imágenes varias de obreros petroleros, la burguesía emergente hasta llegar a una secuencia dedicada a Juan Vicente Gómez que consta de planos de éste a caballo, saludos oficiales de tropas frente al dictador, paneo de su residencia “La Mulera” ubicada en Maracay, tomas junto a parientes y finalmente un paneo de un acto oficial en el que se observan hombre vestidos de smoking que la voz en off –la voz aquí se descentraliza de Rómulo- identifica como los representantes de las petroleras foráneas:

...Juan V. Gómez...adorado por sus muchos familiares y por las compañías petroleras que tienen en Venezuela las mejores leyes del mundo...

El tono irónico que el realizador se toma la licencia de emplear resuena a crítica bajo la coyuntura del país en que se desarrolla la producción, en la cual impera la imposición de medidas económicas de corte neoliberal primero desde el plan de gobierno de Lusinchi (López Maya, 2005) y seguidamente, como uno de los desencadenantes capitales del *Caracazo* del '89, desde la segunda administración de CAP (López Maya 2004; Kornblith, 2002).

Como se puede observar, hasta este punto, la principal estrategia de representación implementada en el documental es la voz del propio Betancourt, junto a su carisma y verbo característico. Él mismo se encargará, la mayoría de las veces, de desmentir lo malo que del sistema actual –para la época de producción- se le pueda reprochar o de exaltar las virtudes y valores que como líder lo distancian de los errores infringidos por su grupo de relevo, tan dispares a “los hombres de mística de otros tiempos” a los que pertenecía (Urbaneja, 1997).

Sin embargo, este “argumento sobre el mundo” (Nichols, 1995) tomado desde su testimonio y plasmado en la voz documental apunta a otra estrategia: la polarización entre dictadura y democracia, que resulta aún más pertinente en una situación bajo la cual la democracia si bien no está amenazada, experimenta una grave crisis (88-89), más aún ante el sentido de oportunidad para la irrupción de nuevos grupos de poder (López Maya, 2005).

En la secuencia dedicada a la semana del estudiante, se alternan diversas tomas de fotografías para ilustrar el hecho: paneo de rostros de Rómulo y otros estudiantes, de estudiantes en la calle, de Jovito arengando, para pasar a secuencia de stills de fotografías de prisioneros formados, y múltiples tomas fotográficas que muestran planos generales de gente en la calle.

Para indicar la polarización nosotros –pro-libertad- ellos –dictador Juan Vicente Gómez/ colaboradores- Betancourt narra con voz en off -relevado por unos segundos con la voz en off impersonal- la semana del estudiante y la destaca como una cruzada en favor de la libertad. Las imágenes que acompañan el comentario, como ya se describió, denotan el apoyo popular –sin precedentes, según Caballero (2004)- hacia los jóvenes encarcelados. La estrategia de ilustración funciona y se diseña en función de la manifestación pro-libertaria de Betancourt para demostrar el apoyo que se traduciría, por oposición a la decisión del régimen gomecista, en impopularidad del último.

Por otra parte, en una de las secuencias dedicadas al régimen de Eleazar López Contreras, éste se identifica mediante la voz en off como continuismo de aquel de Gómez al ser ratificado por un Congreso “gomecista” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). De este modo se le asocia, aunque implícitamente, con las prácticas y vicios –conculcación de libertad de expresión, reunión, participación- que de la dictadura anterior pudiese quedar:

...Finalmente el gobierno disuelve los partidos de oposición y estos inmediatamente se unen y forman el Partido Democrático Nacional, PDN, el gobierno le niega la legalización...

Es así como en esta secuencia y sobre este régimen dictatorial, se contrasta la dictadura, ilustrada con imágenes castrenses como planos del ejército desfilando, con la alternativa del PDN liderada por Rómulo Betancourt –sin mencionar a Jovito Villalba y otros líderes responsables igualmente (Caballero, 2004)- acompañada con imágenes de gran cantidad de personas –muchos militantes- del PDN, que representa el frente opositor, pugnante, clandestinamente por libertad. Estos últimos se asocian en la representación, de esta manera, como la alternativa que apoya el soberano para la época.

En el documental se emplea nuevamente, como estrategia de representación la polarización. Rómulo Betancourt conduce la narración, esta vez por medio de un sonido en off, para denunciar a la dictadura Perezjimenista:

...Desde la tierra libre cubana envío...un fervoroso saludo de combatiente a cuantos sienten apasionadamente la justicia y por ella están dispuestos a luchar sin pausas ni desfallecimientos. Vengo de Venezuela, uno más entre los personeros de la democracia de mi país aventados al exilio por la resaca dictatorial...

La estrategia consiste en realizar una argumentación visual de la conducta reprochada por Betancourt a la dictadura –que se opone, naturalmente, a la democracia que el menciona y con la que se identifica en el sonido en off- siendo imágenes como planos medios de generales en salón de gobierno, planos generales de alto mando militar formado alrededor de Pérez Jiménez pronunciando discurso, planos generales de tanques desfilando por Los Próceres y planos medios de generales de la Junta Militar en traje de gala haciendo saludo militar; la ilustración de lo que denuncia y su discurso la

representación de valores que se le oponen al régimen ilegítimo como la democracia, la libertad, la justicia y la lucha por conseguirla.

En lo tocante al episodio de la Revolución de Octubre del '45 hay una representación algo confusa de los eventos. La interpretación apunta a que la insurrección nace de la iniciativa civil –ya que las primeras imágenes de la secuencia que ilustra el hecho, son planos medios de hombres civiles armados-, tesis que se reafirma en el comentario que parece darle una atribución espontánea a la asonada:

...Se precipitan los acontecimientos...la suerte está echada...la rebelión estalla y se propaga rápidamente por todo el país...

La representación parece privilegiar la lectura del hecho de la manera menos lapidaria posible y, falla, al mostrar un orden invertido en los sucesos: nace de los cuarteles y se extrapola luego a la población –Caballero, 2004-. Esta interpretación narrativa defiende que el hecho no se trata de “un golpe de estado” como, en efecto, luego Betancourt sí afirmaría (Romero, 2005). Pareciese obedecer a una estrategia para suavizar la imagen del personaje, la de un consabido demócrata, y no relacionarle con algo tan polémico y paradójico como lo podría ser un golpe de estado, más aún bajo un panorama sociopolítico incierto que hay como telón de fondo de la producción, el cual culminaría con un colectivo venezolano rebelándose –el Caracazo del '89- (López Maya 2005; Kornblith, 2002).

Vale destacar, en lo referido al abordaje de las dictaduras, que cada una es acompañada con melodías sombrías –caso de Juan Vicente Gómez- o intrigantes y

dinámicas –caso de insurrección de octubre del ´45 y golpe militar de Marcos Pérez Jiménez- para generar una atmósfera de tensión que contrasta con las melodías optimistas que se emplean de fondo para los ensayos democráticos representados por el biografiado –salvo en de parte de Revolución de octubre y en la secuencia dedicada a narrar los episodios de subversión guerrillera durante el gobierno constitucional de Betancourt-.

La representación positiva de Betancourt también se concentra en otra dimensión destacable del líder: su capacidad para conectar con las necesidades de las masas y su pedagogía política. Es el mismo Betancourt con voz en off quien asoma esa conciencia hacia las masas cuando manifiesta el apoyo popular recibido, junto a una narrativa en imágenes que denota este apoyo, –gran plano general fotográfico de tumulto en la calle, plano detalle fotográfico de Betancourt con gafas, varios planos generales fotográficos de gente en calle, planos generales de campesinos y obreros- ante su encarcelamiento junto a otros estudiantes de la generación del ´28 en El Cuño y el Castillo de Puerto Cabello:

...Y entonces dijimos: “No, lo que tenemos que hacer es despertar esa fuerza, organizarla, canalizarla, educarla”.

La temprana epifanía que Betancourt resalta, será representada luego en la acción a través del Plan de Barranquilla del año 1931, esta vez, la voz en off impersonal describe esa pedagogía e interés particular por formar al pueblo, ilustrada por una secuencia de fotos de un Betancourt asceta frente a su escritorio de Barranquilla, tilt downs del documento y las firmas y un primer plano de la rúbrica de Betancourt:

...El Plan de Barranquilla ataca de raíz el caudillismo...plantea un cuerpo doctrinario que cubre todos los sectores sociales, ofreciendo protección y mejoramiento al proletariado urbano y tierra al campesino...es un texto de fácil captación para el venezolano, sometido al miedo de innumerables años de dictadura y sin ninguna idea concreta del cambio social...

La voz en off continúa, unas secuencias más adelante, presentando a un Rómulo con conciencia social, en capacidad para desarrollar una doctrina acorde a estas necesidades y, además, con facilidades organizativas y disciplinarias entre la colectividad. Detalla cómo “aglutina” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films) alrededor del PDN a las clases obreras, campesinas grupos estudiantiles e intelectuales con planos generales que denotan la naturaleza “policlasista” (idem) e inclusiva del partido que desembocaría en Acción Democrática.

Tras la narración resumida de la detención y exilio de Rómulo a Chile, de las elecciones fraudulentas en las que Isaías Medina Angarita es designado como el sucesor de López Contreras –esto último con sonidos e imágenes del acto en el Congreso-, la voz en off es delegada nuevamente a Rómulo Betancourt, quien es apoyado con una secuencia de imágenes que muestran varios planos de personas marchando desde los campos de cultivo y blandiendo banderas de AD, para narrar la fundación y legalización del partido y su “materia prima” (idem) principal que es “el pueblo de Venezuela” (idem):

...Es fundamental en la obra de los Fundadores de Acción Democrática el haber contribuido a despertar al pueblo venezolano sus cualidades intrínsecas soterradas pero no destruidas...

Este enfoque narrativo en el interés de Betancourt por preparar al pueblo, dotarlo de oportunidades y de herramientas de superación –un partido para participar y pertenecer, un cuerpo doctrinario y una ideología reivindicativa de sus intereses- intenta rescatar las virtudes del forjador de una tolda política que va rumbo a la crisis junto al resto del sistema de partidos para finales de los ´80 (Kornblith, 2002). A la vez, pareciera ser la desaprobación indirecta de Betancourt por las actitudes imperantes entre el ´83-´89, alejadas de la forma de hacer política con “fines nobles” (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007) que él había abanderado.

Jaime Lusinchi mantenía una relativa aceptación del pueblo pero artificial: basada sólo en la no implementación de medidas neo-liberales durante la etapa culminante de su gobierno (año ´88) con fines electoralistas (Kornblith, 2002). En cuanto a Carlos Andrés Pérez, cuya primera candidatura fuera apoyada por el propio Betancourt, logra la presidencia en las elecciones del ´88 con una cantidad de votos sin precedente -93 % de los votos- (Urbaneja, 1997), por arremeter durante su campaña contra la corrupción de la administración de Lusinchi –aspecto que más rechazaba la población- y contra los organismos multilaterales de empréstito (2002).

Este probó ser, a inicios del ´89 con la adopción del “paquete económico”, un discurso con fines ocultos para complacer a la población pero, tácticamente, sólo durante la campaña electoral. No demostraba una identificación real con la misma ni honraba sus compromisos como sí lo hacía Betancourt con su ejemplo de vida en la representación documental.

Sobre esta adaptación documental basada en la “argumentación del mundo” (Nichols, 1995) de Betancourt, merece lectura un hecho contextual que pudo tener gran impacto en la idea de la realización. Durante el mismo año en que se discute la posibilidad del documental desde la Fundación, surge la iniciativa de una reforma estatal bajo la llamada Comisión Presidencial de reforma del Estado –COPRE-, fomentada por Lusinchi y su tren ejecutivo como lo dice su nombre (López Maya, 2005). Desde su seno se buscó el rediseño de un modelo de Estado que encausara las complejas demandas de la sociedad contemporánea venezolana e incluyera al nuevo compendio de actores sociales.

Este inicio gubernamental con nuevos bríos trae reminiscencias al Pacto de Punto Fijo y el Programa Mínimo de Gobierno aupado por Betancourt y otros líderes. Sin embargo, la iniciativa cae en saco roto en el año ´86 por la falta de voluntad política ante el trastoque de intereses que, para el Ejecutivo, representaba la implementación de los acuerdos de la COPRE (López Maya, 2005). De modo que, la representación audiovisual de la firma del Pacto de Punto Fijo en promoción a la voluntad política y la capacidad para el consenso que integra a todos los factores sociales en pro de la estabilización del sistema democrático, se torna en un contrargumento crítico ante el panorama gubernamental desalentador que tomaba forma desde el ´86 hasta el ´88.

En este sentido, con planos de Raúl Leoni, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Rafael Caldera, paneos de fotos de los signatarios –Betancourt, Villalba, Caldera- y un plano

general, que cierra la secuencia, de una foto en la que concurren parte de los representantes sociales firmantes, la voz en off impersonal anuncia:

...La unidad anhelada se hace realidad con el pacto de Punto Fijo, firmado por Rómulo Betancourt de ACCIÓN DEMOCRÁTICA, Rafael Caldera de COPEI, Jóvito Villalba de UNION REPUBLICANA DEMOCRÁTICA y sustentado, igualmente, por sectores obreros, campesinos, empresariales y las Fuerzas Armadas, pacto dirigido a la defensa de la constitucionalidad, la unidad nacional...

Igualmente, podría interpretarse la representación de un Betancourt que desde su presidencia constitucional “hace contacto directo con los diferentes sectores de la sociedad con el fin de buscarle solución a la crisis” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films) como ejemplo contrargumentativo a los desaciertos del gobierno liderado por Carlos Andrés Pérez desde el '89. A diferencia de este último mandatario, el documental ilustra como desde la Presidencia Betancourt honra el pacto de unidad e integración –con imágenes de apoyo de Betancourt saludando al clero, planos varios de Betancourt en el Congreso de la Vivienda, seguido de un gran plano general de Betancourt en Congreso de FEDECAMARAS- como comportamiento opuesto a la ruptura del “pacto de élites” (Kornblith, 2002) o diálogo de acuerdo entre todos los sectores de la sociedad para concertar la aplicación del “paquete económico”.

Por otro lado desde el documental se aborda y sugiere la denuncia a las prácticas ilícitas de corrupción y tráfico de influencia tan comunes para la época de realización– Caso RECADÍ; tráfico de influencias de Blanca Ibañez, entre otra gran suma de casos sucedidos desde el primer gobierno de CAP en adelante (Kornblith, 2002, López Maya, 2005; Urbaneja, 1997). La representación coloca como recurso expositivo el ejemplo

moral a Betancourt y apela a la estrategia del “ethos”¹⁰³ (Renov, 1993) al emplear sonidos directos en que Betancourt fustiga el peculado en su toma de posesión ante el Congreso, para 1959:

...El nuevorrquismo derrochador y rastacuero desaparecerá de las costumbres oficiales...sin temblor en el pulso ni vacilación en la empresa moralizadora, se castigará, sin contemplaciones los delitos de peculado, del tráfico de influencias, del porcentaje corruptor...

La desvirtuación del Pacto de Punto Fijo, de los sistemas de beneficio inclusivo (Kornblith, 2002) y mecanismos de pacto institucional –instituido desde los ´60 por COPEI y AD- (López Maya, 2005), degeneró en el acaparamiento de cuotas de poder, discrecionalidad a favor de intereses partidistas, clientelismo y penetración en todos los poderes del estado, -manifestado en la colocación de jueces confiables, el tráfico de influencias y el nepotismo como el caso de Blanca Ibáñez- (Urbaneja, 1997), todo lo cual comienza a preparar el caldo de cultivo para el rechazo posterior del sistema de partidos.

No es gratuito que este contexto influya en la decisión inicial del realizador–que después sería revocada en aras de mantener coherencia con una narrativa que hace un retrato del personaje en positivo- de colocar, como cierre del documental, un sonido en off de Betancourt en el que arremete nuevamente contra la corrupción. (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). La influencia del contexto se hace especialmente patente en un tema de tanta vigencia y que despierta tanto descontento popular para la época, del cual los realizadores, en su calidad de actores sociales, no están exentos.

¹⁰³ Original en inglés: “we can be persuaded by the ethical status of the filmmaker or interview subject”

Esta insistencia en la reprobación a las prácticas corruptas con Betancourt como imagen representante, tan a lugar en medio de la crisis moral que se acentúa especialmente durante el gobierno de Lusinchi (1984-1988) (Urbaneja, 1997), es secundada con el empleo de la voz en off impersonal que destaca la honradez de Betancourt al entregar el poder a Rómulo Gallegos en el '48 “tan pobre como lo ha recibido” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films), mientras se observa una secuencia de planos de Betancourt en el Congreso. Para denotar ambiente positivo y aceptación del personaje se despliega un recurso melódico optimista como acompañamiento de las imágenes. La estrategia es repetida cuando se enfatiza en la probidad del manejo de erario público de Betancourt en la secuencia dedicada a la salida de su presidencia constitucional.

La presencia de un mensaje moralizante implícito, también puede identificarse en las entrelíneas del documental. Para esto el realizador se vale de estrategias que pone de relieve el valor, la ética y, además de la vocación democrática la del estratega que mantiene coherencia en su objetivo y en los medios para lograrlos. Es el mensaje optimista en medio de la barahúnda negativa ante el declive económico de los '80 y la aparente inoperancia de los líderes gubernamentales para contenerlo (Kornblith, 2002).

Así lo admite el mismo Bruni Celli (entrevista personal, 1 de marzo, 2007) quien comenta que el documental retrata a “un Betancourt líder de una democracia fuerte”. Este argumento se deja entrever en el texto en la secuencia dedicada a la “aglutinación

del PDN” encabezada por Betancourt, seguida por comentarios e imágenes que ilustran su labor de promoción a su proyecto político en la columna de *Economía y Finanzas* en el *Diario Ahora*, para rematar con un comentario en que se marca el deslinde ideológico firme de los comunistas por iniciativa de Betancourt, acompañado de imágenes encadenadas de Carnets del PCV, fotos de milicias comunistas y primeros planos de sus integrantes.

La tendencia hacia mantener el sentido de unión doctrinaria y la consecuente verticalidad y disciplina del partido, es abordada en el documental desde un enfoque menos polémico ya que no se ahonda en los conflictos que concluyeron con la creación del MIR (1960) y en la posterior división del ARS. No hay razones esgrimidas, tan sólo la voz en off impersonal menciona un tímido “en Venezuela Acción Democrática sufre su división más importante” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). Esto confirma que la estrategia apunta a retratar esa verticalidad como atributo positivo, más que como una posición intransigente o intolerante como la vieron quienes se dividieron.

En efecto esta tendencia del texto va en consonancia con el Betancourt fuerte, de temple, que tiene intenciones de retratar, quizá en contraste a las muestras de división y conflictos agonales que, intramuros, desde el partido se están viviendo para la época de producción (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007). En efecto, desde mediados de los ´80 AD experimenta una creciente pugnacidad entre los pro “lusinchistas” y los que apoyan a CAP (Kornblith, 2002). Como ejemplo está la

secuencia dedicada a la inauguración de los trabajos de construcción de la represa de Guri, en la que un plano medio del Presidente Betancourt persiste mientras un sonido en off de su propia voz destaca:

...La coyuntura de su iniciación en momentos en que finaliza un gobierno es un ejemplo que dentro de un sistema democrático, lo importante es la continuidad del esfuerzo para desarrollar el país, y poco interesa al gobierno iniciar una obra aun cuando corresponde a otro u otros ponerla en servicio...

Argumentaciones textuales acerca de las virtudes y principios positivos, atribuidos a la personalidad de liderazgo, a la fuerza del estadista y al pensamiento democrático del reformista, sobran en el texto. Vale destacar algunas más, por la consonancia que mantienen con el contexto de la producción.

El sentido de sacrificio, fraternidad y lealtad entre quienes se asocian para liberar la patria desde Gómez –con la secuencia recreada de los prisioneros de la generación del '28 en que Betancourt narra cómo Jóvito Villalba lo cataloga a él y al resto de los estudiantes prisioneros de “hermanos políticos” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films); y la recreación dedicada al Sachka Yegulev que desde la literatura le inspira en su juventud a “sacrificarse por la patria” (idem)-, hasta Pérez Jiménez –cuando Betancourt denuncia la represión y tortura desatada contra los integrantes de la resistencia adeca junto a imágenes de abatidos- es otra de las argumentaciones presentes en favor del líder y como deslinde de la actitud viciosa y perniciosa que caracterizaría las erosionadas imágenes de Lusinchi y Pérez para el momento.

Hasta el momento el texto parece ser intencionadamente a ratos, involuntariamente en otros, una lección moralizante para quienes gobiernan durante la producción de la realización (1997-1989). La vida de Betancourt parece contrariar, en casi todos sus aspectos rescatables, la actitud adoptada por quienes, en representación del partido que legó, van perdiendo legitimidad soberana desde el poder (López Maya, 2005). Es de suponer que la elección del sonido en que Rómulo Betancourt admite las imperfecciones de la democracia y da una muestra de sensatez evidente pudiese obedecer a esta coyuntura en la que los discípulos parecen haber olvidado la lección del líder:

...Nuestra democracia tiene carencias, pero precisamente, lo fundamental y promisorio del sistema democrático es la capacidad de las sociedades libres para enderezar los rumbos torcidos...

En el texto, la admisión de los posibles errores de la democracia, no sólo persigue resaltar la sensatez, humildad y vocación reformista de Betancourt. Si comparativamente se observa la decisión tomada por Betancourt como respuesta a las subversiones guerrilleras –durante el Carupanazo y el Portañazo del '61- y el giro de instrucciones dado por Carlos Andrés Pérez durante los saqueos de febrero y marzo del '89¹⁰⁴, se identifican actos de represión pero con resultados contrapuestos.

En el caso de Betancourt, según lo ilustra el documental, se logra estabilizar la democracia con la consecuente “generación de beneficios para las grandes mayorías” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la*

¹⁰⁴ Como se mencionó en la reconstrucción anterior a este análisis, la documentación hallada en la Fundación Rómulo Betancourt permite conjeturar que el documental estaría listo, aproximadamente, para los alrededores de agosto-septiembre del año 1989

democracia. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films) –incluye imágenes múltiples del campesinado asistiendo a la firma de la Reforma Agraria-.

En el caso de CAP el despliegue de las fuerzas militares para reprimir los saqueos del '89 rompe las llamadas “reglas del juego” entre población y gobierno (López Maya, 2005), perdiendo legitimidad este último al ser percibido por la colectividad como un irrespetuoso de la voluntad del soberano (idem). Como corolario, las medidas impopulares adoptadas por CAP resienten el modo de vida del venezolano, redundando en menor legitimidad para el Ejecutivo, ya que la confianza de la sociedad en el sistema democrático esta condicionada a la capacidad del Estado de generar movilidad social positiva y mejorar sus condiciones de vida (Kornblith, 2002).

Como conclusión, es rescatable el sonido en off seleccionado por el realizador como cierre del documental. Si se tiene en cuenta el momento de realización resulta en una justificación casi profética, realizada por Betancourt, ya que en ella incluye un *mea culpa* seguido de la clarificación de lo que siempre habrían sido sus principios y motivaciones de acción política, puntos y aparte de la política del momento:

“Se podrá decir que he cometido muchos errores y desaciertos, porque la infalibilidad y la aptitud para acertar siempre no son virtudes que se hayan dado nunca a ningún ser humano. Pero Venezuela reconocerá entonces, estoy seguro de ello, porque tengo dominio de mis convicciones, que no actué nunca con intención distinta a la de procurar con lealtad, con empeño creador, con fe si se quiere fanatizada, la gloria de Venezuela y la felicidad de su pueblo”...

CAPÍTULO II

EL ITINERARIO DEL GUERRERO

Metodología

Toda vez que se dio una lectura reconstructiva a los principios y fundamentos involucrados en el desarrollo del documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* –explorando las motivaciones institucionales, el capital humano implicado desde sus roles y posiciones e incluso el contexto externo a la producción- el siguiente paso lógico es abordar su contenido a través del método de la crítica interna. Dicho marco propone la “interpretación” (Lagny, 1997) del texto, la evaluación de la “competencia” (idem) del relator y la credibilidad de los textos para desembocar en “la comprensión de su contenido” (idem).

Es pertinente aplicar esta metodología en el estudio de un documental no sólo de corte histórico sino que adicionalmente se embarca en la empresa de biografiar a una figura de personalidad emblemática y compleja, identificada por todos aquellos profesionales de la historia que se han resuelto a hacerlo: Rómulo Betancourt. Su relevancia histórica y la larga “vigencia” –como bien lo esboza el título del documental-

que experimentó su proyecto político, así como los valores democráticos que inculcó en la sociedad junto a un grupo de hombres y mujeres y desde una organización política de masas, merecen una mirada a la representación realizada por Cine Archivo Bolívar Films, para constatar el sentido de adecuación y fidelidad entre la narrativa esgrimida por el realizador y plasmada en el montaje final, y la trayectoria histórica registrada y avalada por la vía tradicional– Manuel Caballero, María Teresa Romero, Cronología oficial de la Fundación Rómulo Betancourt, Ramón J. Velásquez- y por los familiares cercanos – su hija, Virginia Betancourt-.

En éste sentido, en cuanto al resguardo de la precisión y adecuación del material audiovisual con respecto del orden del discurso histórico, por ejemplo, se presume que en muchos casos el material audiovisual –en especial aquel que data y registra el período de la Junta Revolucionaria de Gobierno del '45 al '48 y, ulteriormente, el que comprende el período de Gobierno Constitucional de Betancourt del '59 al '64- era sustraído de tomas de archivo que conformaban algunas entregas del *Noticiero Nacional*¹⁰⁵, producción con la cual Bolívar Films ofrecía servicios de información institucional a los gobiernos de turno (Fundación Cinemateca Nacional, 1997). Ello podría presuponer un sesgo ideológico implícito (Smith, 1976), introducido más que por los realizadores del documental mismo, por quienes elaboraron las tomas originales (Renov, 1993) insertas en un noticiario al servicio propagandístico del gobierno regente.

¹⁰⁵ Aún y cuando *Noticolor*, producción de Cinesa, empresa asociada a Bolívar Films, comienza a prestar servicios a partir de 1963 (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006), no parece tomarse material de archivo de éste noticiario ya que sus filmaciones se realizaban a color y en el documental todas las tomas son en blanco y negro.

A fin de que ésta y otras variables no pasen inadvertidas de cara al análisis, se planteaba la aplicación del método de confrontación del inventario de tomas, procedencia y secuenciación -hojas de producción, guión técnico- contra la visualización directa de las mismas –incluyendo descartes-, toda vez identificada su ubicación en el Cine Archivo Bolívar Films para: 1- puntualizar los contrastes y contradicciones que emergen de esta comparación y ponderar cómo afectan la validez de la producción final; 2- el orden original de los sucesos circunscritos al momento histórico documentado, así como el menor o mayor grado de fidelidad al hecho histórico –y los procesos de este- que intentan representar; 3- revelar las prácticas irregulares –descontextualización, tergiversación, omisión- que pudiesen haber primado en la construcción de la estructura narrativa y la estrategia expositiva que le conforma, bien por motivos involuntarios, bien premeditadamente ante la carencia de material de las épocas que se deseaba documentar.

La instrumentación de la crítica interna como vía expedita para la deconstrucción y posterior reconstrucción del contenido de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* en su forma original (Smith, 1976) adquiriría un sentido capital, en especial ante el indicio de que ciertas tomas, como el caso de las imágenes fijas ubicadas entre las primeras secuencias que narran la etapa de adolescencia de Rómulo Betancourt en Caracas, no se corresponden a la fecha puntual a la que parecieran aludir -estas se tratan de fotos registradas al arribar a Costa Rica, hecho que ocurrió mucho después- (V. Betancourt, entrevista personal, 4 de diciembre, 2006).

Asimismo, también se justificaba su aplicación frente a las dudas que despiertan algunas tomas adicionales. Por ejemplo: planos insertos en las secuencias iniciales que retratan el deprimido y atrasado contexto de la Venezuela en que Betancourt nacía y se criaba ¿obedecían realmente al entorno que parecen documentar o no se adecuaban al lugar y tiempo que dicen representar?

No obstante, tal y como se argumentó en la metodología del Capítulo I, debido a razones insalvables por la autora, como el hecho de que Cine Archivo contaba con una incipiente producción para la época que no demandaba tal rigurosidad y metodología en los registros documentales –escritos-, además de contar para entonces con un personal limitado, se hizo inviable la corroboración de secuencias y las tomas en éstas insertas, con el auxilio de los materiales expeditos que en el campo de producción audiovisual existen para el análisis –las citadas hojas de producción, banco de imágenes identificables e inventario de tomas-.

Es así como la investigación decide hacerse a través de visualización directa del documental en dos tipos de sesiones: 1. personalmente; 2. con la presencia de Virginia Betancourt –hija de Rómulo Betancourt- como asesora y orientadora en la identificación de tomas. Asimismo, la correspondencia o no de las tomas se verifica por la vía de: 1. cotejo con documentaciones tradicionales sobre la vida de Rómulo Betancourt –Manuel Caballero, María Teresa Romero, Cronología oficial de Fundación Rómulo Betancourt, Ramón J. Velásquez- y demás documentos –Panorama histórico del Cine Venezolano de la Fundación Cinemateca Nacional, compilación de José

Agustín Catalá- que permitan dilucidar con sus datos la pertinencia de las mismas, 2. complementariamente con algunas declaraciones del equipo realizador.

“La creación implica estudio, desvelo, tanteo y hasta error”

Rómulo Betancourt, en Selección de Escritos Políticos, 2007, pp. 94

Tal y como lo diría el propio biografiado, la creación no resulta tarea fácil. Más, cuando dos materias como la historia y el arte audiovisual intentan compaginarse para lograrla. Si bien pueden complementarse para un fin creador –en este caso para representar una biografía de evidente corte histórico-, ello no implica la supresión de las tradicionales disputas que mantienen sobre todo en el terreno de la ética necesaria para la producción, en sus puntos de vista acerca de la correspondencia y adecuación de registros con la realidad física-histórica en el discurso y en el resguardo de la fidelidad histórica bajo el orden cronológico de sucesión de eventos.

Es a la luz de estas polémicas que se hace la revisión de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, documental que inicia su trayectoria narrativa con la presentación de una secuencia de tomas que retrata al supuesto Guatire natal de Betancourt. (Time code: 00:50 a 1:10). El calificativo “supuesto” viene a colación debido a que si bien en la representación documental cumple esta función, en realidad el paneo de los valles de Guatire, el plano general de los campesinos arreando bueyes,

seguido del plano general del cañaveral, de la hacienda, la carretera y el picado que abarca las casas de Guatire, sus calles y su valle de fondo son tomas de una época posterior.

Esta certeza se tiene, no sólo a partir de las declaraciones tanto de Perales (entrevista personal, 6 de marzo, 2007) como de Restifo (entrevista personal, 12 de marzo, 2007), quienes confirman que la fecha de origen de las imágenes no es a la que aluden en la representación, situando su registro original alrededor de la época de los años '30 - '40 (idem), además del hecho de que las tomas del cañaveral, la carreta, la hacienda y los campesinos arriando los bueyes no tienen por locación Guatire (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007). Como aditivo, las imágenes poseen una calidad técnica que distan de ser las de la época en que Betancourt nace (1908), ya que están filmadas a 24 cuadros por segundo y no a 16 cuadros, como sería la norma para la época (Barnouw, 1998) y, al menos, hasta 1927 con la primera inclusión en el mundo de la banda de sonido en cine con *The Jazz Singer* (Montagu, 1974).

Se presenta entonces el primero de una serie de casos de descontextualización en el documental en estudio que Kuehl (1988) y Grenville (1976) señalaran como piedra de tranca en la representación audiovisual del discurso histórico preciso. Esta técnica, tan común ante la ausencia de material que provea la ilustración de la totalidad de etapas de un proceso histórico dado, se enfatiza —e institucionaliza entre las productoras— a partir de los años '30, cuando se inserta en los noticiarios de cine material extemporáneo sin alertar al público previamente de estas alteraciones (Smith, 1976). La tendencia a

distorsionar el tiempo y el espacio en que se registran las tomas se agudiza en los films de tipo compilatorio –como es el caso de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*- por medio del montaje de retazos provenientes de diversos contextos y épocas (idem).

Sin embargo, existen perspectivas que divergen con esta posición, como la del propio director-co-guionista del documental analizado, Rodolfo Restifo, quién defiende la idea “transformadora” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) del montaje común a los realizadores audiovisuales, por entenderle como herramienta capaz de proporcionarle mayores libertades creativas y recursos para la representación. Así, Restifo argumenta que el problema no yace en el origen de la imagen en sí, sino en el uso que a esta se le da ya que “no se desvirtúa...puede cumplir un nuevo rol...y eso no es distorsionante” (idem)

Lejos de entablar debates acerca de ésta y otras polémicas, y toda vez que se ha propugnado una vez más la importancia de este dilema ético-estético, se continuará con la identificación de ésta y otras técnicas y tendencias estilísticas aplicadas para la elección y jerarquización de imágenes en el documental bajo análisis.

Para la segunda secuencia (Time code: 01:08 a 01:40) se emplean fotografías como apoyo a la narración de Rómulo Betancourt sobre su familia, sus padres en particular y el entorno próximo en su temprana etapa de vida –imágenes de Guatire, la casita en que nace, ubicada en la Calle Bolívar (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril 2007)-.

Aquí es posible constatar como la narración de Betancourt es la que dictamina la composición visual de la secuencia para mantener coherencia con su testimonio.

No obstante parte de la secuencia siguiente (Time Code: 01:58 a 02:25) compuesta de un plano general de camino de tierra caminado por una mula y rodeado de casas de campo con valle de fondo; un plano general de mulas caminando al borde de un puente con campesino a su lado, y un gran plano general de mulas caminando frente a una plaza que parece de pueblo, se vuelve a presentar la práctica de descontextualización. Las razones son similares a las expuestas respecto de la primera secuencia: calidad técnica superior en las tomas de la que habría en esa época y diferente localización al pueblo de Guatire (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo de 2007).

La segunda parte de esta secuencia (Time code: 01:58 a 2:25), así como la secuencia subsiguiente (Time code: 02:26 a 02:39) por emplear un recurso reconstructivo de tipo recreativo (Díaz Piña, 1990), serán abordadas en el próximo apartado dedicado a identificar y analizar éste y otros recursos narrativos.

Para el minuto 2, segundo 40 se inicia una nueva secuencia en la que se observa nuevamente la técnica de la descontextualización. Se trata de una sucesión de tomas que abarcan desde un paneo de paisaje rural, casas y camino de tierra, un plano general de una calle de Guatire con un niño girando rueda desde plano medio hasta alejarse corriendo con el valle de fondo; hasta un paneo de una vista panorámica del pueblo y del valle de Guatire. La calidad técnica -24 cuadros por segundo, tipo de grano que da

más nitidez a la imagen- junto al testimonio de Perales (entrevista personal, 6 de marzo, 2007) indican nuevamente que, aunque sí se trata de Guatire, no es aquel pueblo de inicios de siglo el que se observa en imágenes.

Luego de tres secuencias ulteriores totalmente basadas en reconstrucciones por la vía de la representación, se observa un pequeño inciso de imagen (Time code: 04:59 a 05:01), como transición hacia la nueva secuencia en que se pretende simular, a través de una toma en gran plano general de un expendio, rodeado de algunas personas, mulas y campesinos a caballo, la fachada del comercio del padre de Rómulo Betancourt, Luis Betancourt, que describe el biografiado con voz en off. Como reiteración, la calidad técnica de la toma es la delatora de la descontextualización presente.

Parte de la secuencia que viene (time code: 05:00 a 05:08) sí introduce una fotografía pertinente, en la que Luis Betancourt aparece tras un mostrador de un comercio que se asume suyo. Sin embargo, ésta toma empalma con una yuxtaposición de tomas que se sospecha no pertenecen a la época o al menos a Guatire. Se tratan de un plano general en ralenti de campesinos tomando los cabestrillos de caballos que atrás tienen carretas, un paneo general de campesinos sobre caballos mirando a cámara, con mujeres observando igualmente desde el fondo y un gran plano general de lo que semeja un pueblo con gente parada en una calle y en las aceras.

Aquí aún y cuando alguna toma –el caso de los hombres a caballo- está filmada en los 16 cuadros por segundo que tendrían las cintas de la época, no se puede garantizar

que se trate de Guatire, más después de las declaraciones citadas precedentemente, en las cuales tanto Perales (entrevista personal, 6 de marzo, 2007) como Restifo (entrevista personal, 12 de marzo, 2007) validan el uso permanente de tomas que, si bien no son del momento y el lugar preciso como tal, pueden semejar lo que se intenciona transmitir narrativamente en imágenes. Esta suposición cobra mayor fuerza si se revisa cómo hasta ahora, para ilustrar la época, el documental ha revelado tener carencia de material –en correspondencia con la incipiente producción de las décadas de 1910 y primer quinquenio de 1920 (Fundación Cinemateca Nacional, 1997) y el deterioro sufrido por los primeros materiales (G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006)-.

La secuencia que contextualiza la Primera Guerra Mundial (time code: 05:39 a 05:49) abre con planos medios de tropas marchando, de tropas activando cañones, planos generales de convoyes, camiones militares rodando, un avión militar despegando, filas de cañones disparando; soldados remontando colinas y corriendo entre el humo. Se trata de las primeras tomas identificadas en el documental que provienen de una compilación propagandista de época, con sesgo ideológico oficial (Smith, 1976). Son estos registros los que nacen a la par de los primeros noticiarios del mundo con el fin de moralizar a los países involucrados en los conflictos bélicos (idem). Aquí, a pesar de ser tomas de origen propagandista por lo distante de los países que pudieron producirlas y el fin que parece dárseles en el discurso narrativo de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, se diluye ese propagandismo para pasar a ser un documento informativo, que sitúa acerca del contexto –antecedente de 1918-.

Una nueva secuencia dedicada a describir la situación epidémica de Venezuela con la peste española (time code: 05:50 a 06:11) remite a numerosas tomas de fotografías que se asumen como de la época. Sin embargo, éstas se intercalan con tomas como un plano general del costado de un rancho de bahareque con piso de tierra, un gran plano general de gente entre caserío rural y una paneo de casas rurales con gente en las puertas y desperdicios fuera, que por su calidad técnica –nitidez en la imagen, diferencia en el grano de película de la época, rodaje a 24 cuadros por segundo- no parecen corresponderse a la época documentada –antes de los años ´20 que es época de traslado de Betancourt a Caracas (Caballero, 2004) según menciona el video-.

Cabe hacer una aclaratoria en este punto para describir cuándo se estima que es la fecha en que los rodajes comienzan a hacerse en 24 cuadros por segundo en el país. Rememorando lo expuesto en el Marco Teórico al citar a Barnouw (1998), los rodajes fílmicos adoptan los 24 cuadros por segundos debido a una demanda técnica a partir de 1927, cuando la incorporación de banda sonora y diálogos necesita una velocidad más lenta, y por ende de un soporte más extenso, en la fijación y posterior proyección de la imagen para emitir sonidos a un ritmo acorde al real. En este caso, como es usual, a Venezuela llega este avance tecnológico con cierto desfase temporal, al ser la primera película con sonido incorporado la *Venus de Nácar* (1932) de Efraín Gómez –sobrino de Juan Vicente Gómez-, realizada en los *Laboratorios Nacionales* (Fundación Cinemateca Nacional, 1997). Con base a lo ya argumentado, es ésta fecha la que se toma como la tentativa en la que se inicia el rodaje a 24 cuadros por segundo.

Al finalizar la secuencia siguiente, integrada por el recurso de la reconstrucción a través de la representación y del retrato de la noción abstracta de la injusticia, se abre paso una secuencia (06:47 a 07:18) en la que algunas tomas parecen descontextualizadas. Es así como el primer plano de una burbuja de petróleo, el paneo del letrero “petrolera del Táchira”, el plano general y luego plano medio de obreros bombeando petróleo; unido a otra toma situada más adelante, después de algunas que sí parecen ser de la época, que muestra el plano medio de un obrero operando máquina, no aluden realmente a los años ´20 ya que, en concordancia con el postulado anterior, presentan un registro de 24 cuadros por segundo, así como mayor calidad de imagen.

Adicionalmente, las dos últimas tomas de ésta secuencia que constan de un plano medio de mujer y hombre charlando con gente detrás y un plano general de gente en un evento social bailando y hablando, no pertenecen tampoco a la época documentada ya que, en el primer caso la toma está rodada igualmente a 24 cuadros por segundo y en el segundo, el propio Restifo declara que son tomas del “Domo del Paraíso, son ya como del año ´30” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo de 2007).

Posteriormente a una secuencia dedicada a Gómez seguida por fotos que datan de la época, en las que se apoya visualmente la representación del Betancourt adolescente, sobreviene una secuencia (time code: 08:16 a 08:26) en que se identifica una descontextualización evidente.

Luego del primer plano de una foto original de la Cervecería Donzella y una breve recreación de Rómulo Betancourt reunido junto a sus amigos de universidad, se intenta aludir a la “aventura galante” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films) de Betancourt con fotografías que son posteriores al hecho puesto que presentan un plano general de Rómulo Betancourt recostado en un carro junto a chicas elegantemente vestidas que fueron registradas en Costa Rica (V. Betancourt, entrevista personal, 4 de diciembre, 2006) durante su posterior exilio a partir de 1928 (Caballero, 2004; Romero, 2005).

Asimismo, el still de la foto en la que aparece junto a su futura esposa, Carmen Valverde, y a otra pareja, remiten a una fecha posterior a la que se le adjudica en la representación documental, puesto que Rómulo Betancourt conoce a Carmen durante su primer exilio, cuando viaja por Centroamérica a partir de 1929, y no antes (Romero, 2005).

La secuencia que narra en imágenes las actividades y el quehacer característico del régimen de Gómez (time code: 08:43 a 09:12), desde la perspectiva del dictador, es un nuevo caso de planos e imágenes con origen propagandístico insertos en la compilación documental sobre Rómulo Betancourt. Se denota un evidente culto a la personalidad del presidente Gómez, enmarcado en los fotogramas que rodaran los tempranos cineastas del país –incluyendo entre estos a su sobrino Efraín Gómez, quien para 1927 fusionara a los Laboratorios Nacionales, al servicio del Ministerio de Obras Públicas, su empresa

Maracay Films (Fundación cinemateca Nacional, 1997)- tal y como se explicara en el Marco Teórico con amplitud.

Al estar supeditada al régimen y sus criterios, la producción cinematográfica de la época, que posteriormente absorbería Bolívar Films (Fundación Cinemateca Nacional, 1997) sólo podía apuntar hacia el ensalzamiento del “Benemérito”, cuestión que se hace patente con los planos generales de Gómez entrando a caballo a una explanada, el gran plano general de las tropas entrando a un campo y desfilando, el contrapicado de Gómez en el balcón; el plano medio de Gómez junto a representante clerical, el primer plano de Gómez y el paneo de Gómez y colaboradores desde el balcón, presentes todos en ésta secuencia.

Continúan una secuencia rica en fotografías y documentaciones hermerográficas sobre la semana del estudiante y tres secuencias dedicadas a recrear el encarcelamiento de los jóvenes estudiantes –entre éstos Betancourt- para desembocar en la secuencia (time code: 12:46 a 13:53) en la que se presentan nuevos casos de descontextualización. Esta prosigue narrando sobre la solidaridad demostrada por el pueblo y el resto de los estudiantes para con los ya encarcelados valiéndose de tomas de fotografías con gente en la calle –que se asumen de la época- y de los jóvenes de la generación del ‘28.

Sin embargo, la irregularidad se nota cuando se introducen, entre los primeros planos, tomas del Cuartel San Carlos que por razones políticas evidentes –Gómez no permitiría semejantes tomas de las mazmorras en la época- y técnicas, ya expuestas –

rodaje de 24 cuadros por segundo y no de 16, nitidez mayor- no pertenecen al momento narrado. En este mismo sentido, en la segunda sección de la secuencia cuando Betancourt describe en off al pueblo venezolano, se emplean tomas extemporáneas – plano general de obrero preparando tierra, plano general de obrero cargando envase- a juzgar por la calidad técnica y al hecho de que su uso se repite en una secuencia posterior (time code: 24:45 a 25:00) que abarca el período entre 1941 y 1945.

Dentro de dos secuencias más (time code: 14:56 a 16:27) se identifica un nuevo caso de este tipo. Se trata del travelling desde un tren, de edificaciones viejas y paisaje exterior y una especie de toma dolly, de las vías del tren y del paisaje rural que le rodea. En primera instancia son tomas producidas a 24 cuadros por segundo y, por ende, con una calidad técnica superior que alude a una época venidera. En segundo lugar, vuelven a emplearse como ilustración para una secuencia subsiguiente (time code: 24: 45 a 25:00).

El desarrollo de la narrativa en imágenes prosigue con una recreación del exilio de Rómulo Betancourt en Curazao, fotos de la época del exilio en Costa Rica (time code: 16:28 a 16:36), hasta llegar a una secuencia (time code: 16:37 a 16:49) que muestra imágenes contextuales de los impulsores de nuevos modelos políticos para la época. En la secuencia siguiente (time code: 16:50 a 17:14) que presenta un caso en el que el material fílmico no provee detalles o ilustra adecuadamente el comentario (Smith, 1976; Rosenthal, 1988).

Esta limitación se constata con la observación de una toma en la que aparecen campesinos sobre peñeros que rompe violentamente con la lógica narrativa en imágenes confeccionada hasta entonces –tilt down de pósters propagandísticos de la izquierda, planos generales de protestas sindicales en Italia y otros países europeos, arresto de un chico por la policía inglesa, imagen de Hitler dando discurso, entre otros-. Se infiere que éste era un intento por reanudar la narración en off de Betancourt en Latinoamérica, extrañarla menos de la zona en que se desenvolvía en sus actividades políticas. No obstante, el modo en que intenta entrar la toma, después de otras tan disímiles, resulta disruptiva y pareciese divorciarse del testimonio.

En seguida vienen secuencias en las que se combinan varios recursos ilustrativos con fotos de Rómulo Betancourt junto a los firmantes del Plan de Barranquilla (time code: 17:15 a 17:36) –paneo desde Valmore Rodríguez, pasando por Raúl Leoni, Ricardo Montilla y demás miembros hasta llegar a Rómulo Betancourt- y el documento que contiene el Plan en sí mismo (time code: 17:38 a 17:44). Se inicia entonces una secuencia (time code: 17:45 a 18:20) construida con imágenes de épocas diversas que apuntan a una nueva descontextualización.

Un primer grupo de imágenes –plano medio de obreros procesando carne, primer plano de una obrera deslizado embutido, plano americano de obreros cargando envase, plano general de campesino arando tierra y plano medio de campesino arando tierra- además de no contar con la calidad técnica de los films de la época –ya se asumen de 24 cuadros por segundo para este año (1932) sin embargo la nitidez de la imagen y, por

ende el grano, seguían difiriendo- semejan las características técnicas, la indumentaria de los obreros y el estilo de tomas que se observan en imágenes similares de una secuencia posterior (time code: 24:45 a 25:00).

Tal y como se confirmó, en esta secuencia se presenta otra imagen de la reunión social en el Domo del Paraíso, en esta ocasión a diferencia de la secuencia previa que se señaló (time code: 06:47 a 07:18) sí se encuentra bien ubicada puesto que el comentario reseña, en este punto, una fecha posterior a 1932. No obstante es seguida por un plano de una mujer frente a un telar automático que además de haber sido previamente implementado en otra secuencia (time code: 06:47 a 07:18), está filmada a 16 cuadros por segundo, técnica que ya había caído en desuso para dicho año, como ya se ha defendido.

Los últimos planos con que concluye la secuencia también muestran un desfase contextual entre sí, ya que el primero –plano general de calle con gente caminando y carros transitando- está registrado en 16 cuadros por segundo, mientras que el segundo –picado de gente en calle y aceras y tranvía pasando- está en 24 cuadros por segundo. De acuerdo a lo propuesto el primero estaría fuera de la época narrada en la secuencia mientras que el segundo si puede pertenecer a esta.

En este punto se desarrolla una secuencia consagrada a presentar vistas de Costa Rica –zoom out desde un letrero con el nombre de la calle hasta un plano general del Boulevard con la Catedral Metropolitana de San José detrás (M. Gómez Millares, 2004)

y foto fachada de antigua Biblioteca Nacional de Costa Rica (idem)- y planos que presentan a Carmen Valverde, luego a ella y Rómulo Betancourt tras su matrimonio y finalmente a su hija recién nacida Virginia para pasar a una secuencia (time code: 19:25 a 19:40) que transpira nuevamente tomas con intención propagandista de origen.

Son planos generales de soldados formados en filas, de un Gómez dentro del féretro con condecoraciones que parece llevarse hasta la otra vida, proseguido de un primer plano de su cara inerte, un picado de pelotones de ejército formados en la calle, un plano general de una carroza fúnebre y una procesión encabezada por curas. Esta parte inicial de la secuencia, pudo haber sido producida bien por los cineastas de encargo, bien por su sobrino y dueño de los Laboratorios Nacionales, Efraín Gómez (Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

Como se puede constatar, ésta sucesión de tomas resultan en un retrato apologético, de exaltación al Benemérito aún después de su muerte, que se suaviza con el comentario y el antagonismo mantenido entre el biografiado y el dictador hasta el momento, así como con una de las tomas finales que muestran a través del zoom out de una foto los disturbios callejeros en contraposición al aparente clima de duelo y condolencia reflejado en las tomas anteriores.

En seguida irrumpen tomas y un comentario, para concluir esta secuencia (time code: 19:25 a 19:40) y empalmar con otra que prosigue la idea de la anterior (time code: 19:42 a 20:13), ponderables como unas de las más polémicas del documental de

compilación debido a los errores de omisión (Rosenthal, 1988; Rosenstone 1997) que presentan y a la descontextualización que, simultáneamente, se da en esta etapa narrativa. La omisión y tergiversación de los hechos ocurre, en primer lugar, cuando el comentario en off afirma “en Enero de 1936, superando una serie de intrigas palaciegas, López Contreras es ratificado por el Congreso gomecista como Presidente de Venezuela” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films), mientras presenta imágenes varias de López Contreras. –picado de carros oficiales arribando, plano medio de López Contreras en traje de gala haciendo saludo desde carro, plano general de gente abarcando calle, plano general de López junto a militares saludando al pueblo-.

En efecto, la ratificación del Congreso gomecista ocurre, pero no es sino hasta abril, cuando Rómulo desde el partido ORVE, junto a otras organizaciones de izquierda – PRP, UNR, FEV- y los recién formados sindicatos conformará el llamado “bloque de Abril” que convoca al Congreso, con la condición de que posterior a la ratificación se disuelva, para “dar asiento constitucional al gobierno de López Contreras” (Caballero, 2004).

Es allí donde se inicia la confusión en la narrativa, ya que se presenta, por la vía visual y del comentario, a un López Contreras constitucionalmente elegido por el Congreso en una fecha anterior a la llegada de Rómulo Betancourt, según narra el video. Asimismo se omite otro acontecimiento de importancia capital: la primera manifestación pública de un pueblo que pide cambios y libertades con respecto del

régimen anterior prefigurada por el 14 de febrero (Caballero, 2004). Además de que el comentario en off afirma algo que la mayoría de los historiadores no da por cierto (Romero, 2005): la supuesta responsabilidad intelectual de Rómulo Betancourt en la formación de ORVE¹⁰⁶ como recién se dijo, de inmediato pasa por alto la emblemática reacción colectiva del 14 de febrero que dio pie a tempranas medidas que encauzaban ciertas libertades por parte de López y modificó la relación pueblo-gobernante en adelante¹⁰⁷.

Aunque hay que reconocer la cobertura cabal que se da a la *Huelga de Junio*, otro hito importante en la historia sociopolítica venezolana del siglo XX por ser la primera manifestación organizada –el 14 de febrero fue de tipo espontáneo (Caballero, 2004)- con objetivos tácticos y políticos previamente meditados ¹⁰⁸, con imágenes que corresponden a la misma que van desde tomas *in situ* de los huelguistas, un plano

¹⁰⁶ Según Manuel Caballero (2004) ésta recae principalmente sobre los hombros de Mariano Picón Salas y Alberto Adriani.

¹⁰⁷ “El 14 de febrero...casi toda Caracas adulta se lanzó a la calle: era la más grande manifestación que hubiesen visto ojos venezolanos. Ella le impuso al general Eleazar López Contreras un cambio en su gobierno y unas liberalización de su política...se estaba inaugurando una nueva forma de las luchas políticas en Venezuela” (Caballero, 2004).

¹⁰⁸ Desde el Congreso comienzan a presentarse posibles vías legales para inhabilitar políticamente a la izquierda, entre ellas la polémica Ley Lara. Es ante la inminente discusión de ésta que la acción toma forma a través de la *Huelga de Junio* (Caballero, 2004). “Ella se despliega con una dirección prefijada de veinticuatro horas [...] la cuestión de tomar el poder no estuvo nunca en la mente de sus dirigentes” (Rómulo Betancourt, citado en Caballero, 2004)

general de una foto en la que Betancourt arenga entre la multitud y tomas de documentos de época en que se incita a adherirse a las protestas contra la *Ley Lara*¹⁰⁹.

Por último, sobre esta secuencia, el caso de descontextualización ocurre cuando se yuxtaponen dos imágenes de calidad técnica distinta. En esta oportunidad la situación es inversa a las primeras secuencias, en las que a menudo se insertaban tomas de épocas posteriores, ya que para hablar del arribo de Rómulo Betancourt a Venezuela se coloca una plano general en picado de gente caminando por la calle filmado a 16 cuadros por segundo, seguido de un paneo de gente en una plaza con hombres de sombrero de pajilla filmada a 24 cuadros por segundo, técnica que ya se empleaba para la época en la cinematografía, lo que indica que la última y no la primera se corresponde a la misma.

La próxima secuencia (20:30 a 20:50) que merece comentarios es en la que se relata sobre el estatus ilegal del PDN y el fin de la huelga de junio por intervención oficial. Se presentan algunas tomas que no aluden a lo que el comentario dice sobre la *Huelga de Junio* -planos medios de trabajadores caminando por la calle, plano medio de hombres y trabajadores frente a rieles, plano general de gente en la calle en actividades cotidianas-, ya que no se presentan imágenes de represión o agitación que sí pudiesen retratar un “aplastamiento de la huelga” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films).

¹⁰⁹ Llamada coloquialmente *Ley Lara* en honor a quien la postula, se trata de la Ley de Seguridad Social propuesta desde el gobierno en la que se planteaba, adicionalmente al Inciso Sexto, la censura de los movimientos comunistas (Caballero, 2004)

Además se sospecha sobre la fecha de origen de estas imágenes ya que el atuendo de las personas parece más bien de los años '40 y la nitidez de imagen es mayor, pero sin tener plena certeza como para concluir que se trate de una descontextualización.

Para entrar a la fase narrativa que habla de la clandestinidad de Betancourt (time code: 20:59 a 21:14) se emplean dos tomas descontextualizadas: en el primer caso se trata de un plano general de mercado que muestra gente comprando, filmado no sólo a 16 cuadros por segundo sino bajo la previsible calidad de imagen más pobre que tenían las tomas anteriores a la época documentada -1936-. La segunda toma extemporánea es aquella en que aparece la pequeña Virginia Betancourt en brazos de su madre, Carmen Valverde, que además de haber sido empleada anteriormente en el montaje (time code: 18:35 a 19:25), no se adecua a la época ya que Virginia para el momento de la clandestinidad de su padre tendría más de 1 año, mientras que en la foto aparece con pocos meses de nacida (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Una próxima secuencia (time code: 21:29 a 21:47) que levanta dudas sobre la propiedad entre tomas/ período narrado comenta sobre la etapa en que Rómulo Betancourt escribe artículos para el diario *Ahora*. Aquí, si bien se despliegan buenos recursos para la ilustración como tomas de sus artículos, del título del periódico y, además, un plano medio fotográfico de Don Juan de Gurruceaga –quien pudiese ser editor del mismo para ese entonces (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007) dato para el cual no se halló corroboración-, existe una toma que hace ruido ya que muestra un plano medio de carros circulando junto a un guardia parado en medio de

la calle de 16 cuadros por segundo, filmación caída en desuso para la época como ya se ha explicado.

El comentario dedicado a hablar de la escisión definitiva entre los comunistas y el PDN conducido por Betancourt entre 1937-1939 (time code: 21:48 a 22:00), presenta una nueva descontextualización: un primer plano de un Rómulo Betancourt ligeramente más maduro de lo que estaría en la época y con un estilo de gafas distinto al que utilizaba para este período (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de marzo de 2007). En efecto, la sospecha del desfase entre toma/ realidad aludida en el documental se confirma cuando unas cuantas secuencias más adelante (time code: 22:59 a 23:17) se presenta la misma foto para hablar del retorno de su segundo exilio -1941-, sólo que en un plano más abierto que en esa oportunidad abarca también a Rómulo Gallegos a su lado.

Tras un par de secuencias en las que se dedica a representar al pueblo “policlasista” que aglutina en su seno el PDN (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films) y varias tomas de fotos muy precisas de su exilio chileno –varios planos de Betancourt en Chile, zoom out desde Allende, entonces ministro de la cartera de salud (Romero, 2005), primer plano de Betancourt con Manuel Mandujano del Partido Socialista Chileno (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007), plano general con gente del Partido Socialista (idem)-, el documental desemboca en una secuencia en que se identifica presencia de tomas propagandísticas.

Por tomas propagandísticas se entienden las tomas que fueron capturadas y ensambladas con un fin propagandístico original diametralmente opuesto, en términos ideológicos y políticos, al perseguido por el biografiado, ya que parecen extractos de la película apologética de Hitler realizada por Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad*..

Es así como se muestra la opulencia del régimen nazi con el famoso plano de estandartes desfilantes con esvásticas en el tope que se abren en V a medida que se aproximan a la cámara y lo mejor de la faceta histriónica de Hitler con un plano medio de éste mientras realiza un discurso. Aunque se puede admitir la licencia ya que la oposición evidente entre uno (un Hitler de ultraderecha social-nacionalista) y otro (un Betancourt social-demócrata aunque para la época aún mucho más inclinado a la izquierda (Caballero, 2004) modifican la intención de las tomas y las tornan en una contraposición de aquello que el biografiado representa como opción política y ética-moral.

Otra secuencia en la que se considera debe corregirse el comentario, para narrar con mayor precisión los acontecimientos, es la secuencia de transición (time code: 22:49 a 22:58) en la cual se sostiene: “en 1941 Betancourt regresa a Venezuela. En ese mismo año muere su padre Don Luis” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films).

En realidad, según consta en la cronología de Rómulo Betancourt disponible en la página web de la Fundación Rómulo Betancourt, el progenitor del biografiado no sólo muere el mismo año, sino, a tan sólo un mes de distancia -8 de marzo- de la llegada de Betancourt al país -5 de febrero- (*Fundación Rómulo Betancourt* (Agosto, 2006) [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD> [Consulta: 2007, abril 8], razón que ocupa todo el tiempo y la dedicación del Betancourt apenas toca tierra venezolana (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Sigue una secuencia (time code: 22:59 a 23:17) en la que se retrata al gobierno lopecista con tomas que muestran acusado propagandismo de origen¹¹⁰: un plano americano del presidente Eleazar López Contreras junto a primera dama y hombres colaboradores de fondo, un gran plano general del desfile del ejército, plano general de fila de soldados presentado banderas y plano general de Isaías Medina Angarita saludando a señores, es decir, un clima de aparente institucionalidad y legitimidad para un gobierno que no había sido electo por las mayorías. Se denota el sesgo parcial a favor de quien contrate los servicios cinematográficos que, para entonces y durante muchos años más, tendrá al *Noticiero Nacional* nacido desde los Laboratorios Nacionales en el año de 1930 y, cuya lógica empresarial será legada a Bolívar Films (Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

¹¹⁰ En efecto a partir del año 1936 inician las labores oficiales del *Noticiero Nacional* desde la productora Laboratorios Nacionales, desde la que también se desarrollan los Servicios Cinematográficos del Ministerio de Obras Públicas y el Cine Educativo del Ministerio de Educación Nacional. La producción prestaba servicios preferenciales al Gobierno.

Sin embargo en esta secuencia (time code: 22:59 a 23:17) merece destaque algo que ya se señaló en una secuencia anterior (time code: 21:28 a 22:00): el primer plano de la cara de Betancourt, temprana y erróneamente colocado, aparece de nuevo –ésta vez en su ubicación correcta- con la mencionada apertura de plano que permite apreciar la foto íntegra e identificar a Rómulo Gallegos al lado de Betancourt. Esta toma tiene como sucesión una toma en que también se aprecia la práctica irregular de la descontextualización: un tilt up hasta llegar al primer plano de una foto de Rómulo Gallegos identificado como parte de una secuencia de fotos del mítin del Nuevo Circo que ocurre 7 meses después¹¹¹ de su candidatura a las elecciones del '41 (Romero, 2005) narrada por el comentario, en el cual es orador a propósito de la presentación en sociedad del partido AD.

Posteriormente irrumpe una secuencia (time code: 23:18 a 23:46) que merece reconocimiento ya que es una evidencia histórica de un proceso en pleno desenvolvimiento: las imágenes y el diálogo sincrónico de las votaciones realizadas en el Congreso para elegir al presidente del período 1941-1946. Se tratan de imágenes y sonidos invaluable que dan testimonio de las condiciones viciadas y poco representativas de las elecciones llevadas a cabo para el momento.

Esta secuencia se articula con una nueva (time code: 23:47 a 24:18) que expone lo que pareciese ser, por sus características, una reconstrucción del tipo recreativa –puesta

¹¹¹ “Esta candidatura es postulada públicamente el 10 de Febrero...Acción Democrática fue legalizada el 13 de septiembre de 1941” (Romero, 2005).

en escena planificada, tipo de tomas y vestuario previsto, acciones interpretadas, dramatización presente (Díaz Piña, 1990; Escudero, 2000)-. Son tomas cuidadas en su montaje y en sus detalles simbólicos –primer plano de antorcha emblemática del logotipo AD, clavándose sobre mapa nacional pintado; contrapicado de palomas volando- y además en su estética –campesinos caminando con palas en la mano, blandiendo banderas de AD, marchando en actitud de buscar reivindicación, pero bien vestidos, que muestran pulcritud en la presencia personal-.

Se conjetura que esta insurgencia popular pro-adeccióndemocratista pudo haber sido una representación propagandística del proyecto político realizada durante el trienio presidido por el máximo líder de AD que estaba por venir -1945-1948 (Caballero, 2004; Romero, 2005)-, toda vez que, durante éste período el recién instituido partido no contaba con los recursos para realizar producciones en formato cine como esta, cuyo alto costo era prácticamente accesible para unos pocos privilegiados, especialmente el gobierno¹¹² (Fundación Cinemateca Nacional, 1997). Como buena parte de los líderes de Acción Democrática justamente pasan a formar parte de la administración del Estado tras el alzamiento del '45, tenían acceso a los recursos que le permitiesen costear los servicios para la realización de este tipo de reconstrucción.

¹¹² Aunque resulta válido pensar que la dirección ostentada por Rómulo Gallegos sobre los estudios cinematográficos Ávila Films, pudiese haber sido de ayuda a los fines de producir propagandas de Acción Democrática, más aún cuando durante parte de la existencia de Ávila Films -1941-1942- (Fundación Cinemateca Nacional, 1997) Gallegos también presidía el partido (Catalá, 1996). No obstante no existe ningún indicio historiográfico de que así haya sido (Fundación Cinemateca Nacional, 1997), más aún bajo el panorama de tensión que se cernía sobre el partido al permanecer siempre bajo la vigilancia de un gobierno si bien no plenamente dictatorial, aún en tránsito hacia un sistema de democracia representativa (Caballero, 2004).

La última toma de esta secuencia es de una foto que pareciese ser extemporánea a la época. En ella se hace un tilt down de la foto que va desde un plano que enmarca a Ricardo Montilla, junto a Andrés Eloy Blanco y a éste junto a Alberto Carnevali, para llegar hasta un marco en que se observan reunidos a Eligio Anzola, Valmore Rodríguez, Rómulo Betancourt, Gonzalo Barrios y Luis Alberto Dubuc y, tras estos, a Cecilia Núñez y Raúl Leoni (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Las razones para pensar que el registro de la foto es posterior al '45, a diferencia de lo que dicta la cronología del comentario, son múltiples: en primer lugar tanto Cecilia Núñez –quien tenía vestido formal- como Rómulo Betancourt –quién vestía de corbata negra- tenían atuendos de gala que en mucho distaban de ser aquellos que para la época del '41 al '45 pudiesen tener (idem). En segunda instancia Alberto Carnevali se encuentra en la foto, es decir, ya está en Caracas mientras que en el período recién mencionado su tarea fue trabajar en el estado Zulia para promover y organizar los sindicatos petroleros de la entidad (idem).

Como continuación se ensambla una secuencia (time code: 24:19 a 24:44) de relevancia histórica puesto que refiere la jornada de presentación oficial de AD en el Nuevo Circo el 13 de septiembre de 1941. Esta parcela narrativa se abre con un tilt down del documento en que se convoca a la actividad y aparecen publicados los nombres de los oradores, para ser seguida de una toma que levanta suspicacias, ya que parece ser un paneo del coso del Nuevo Circo y sus alrededores pero extemporánea al '41, puesto que está filmada a 16 cuadros por segundo. El paneo de una foto

emblemática prosigue: va desde Alberto López Gallegos, Vicente Gamboa Marcano, Raúl Leoni, pasando por Luis Lander, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Mario García Arocha, hasta llegar a Rómulo Gallegos frente al micrófono y Ricardo Montilla, Rómulo Betancourt, Carlos D'Ascoli situados en la extrema derecha (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Al visualizar ésta foto en la cual Rómulo Gallegos aparece frente al micrófono arengando, como se dijo anteriormente, se revela el uso de una foto similar –mismo atuendo, expresión de la cara y calidad técnica- en una secuencia previa (time code: 22:59 a 23:17) y, por ende, tomada como ilustración de un tiempo anterior al de la jornada en el nuevo circo -7 meses antes-. Consecutivamente se presenta una toma donde una joven habla frente al micrófono, mientras Betancourt y Luis Beltrán Prieto observan desde la parte de atrás de la tarima lo que parece un mítin de AD. La idea apunta a que se trata de otras tomas con el sello del trienio pues, la cobertura de estos actos oficiales por la vía cinematográfica no parecía viable durante el régimen medinista (1941-1945).

La próxima secuencia (time code: 24:45 a 25:00) tal y como se manifestó en párrafos anteriores, muestra un travelling desde tren de un panorama rural con hombres al borde de la vía ferroviaria que, a juzgar por la calidad de la imagen, sí pudiesen ser contemporáneas a la época y no al momento en que fueron insertadas en las primeras secuencias para hablar del escape de Betancourt del país en el '28 (time code: 14:56 a 16:27). En este mismo sentido, entre las tomas finales de esta secuencia (time code:

24:45 a 25:00) aparece el plano medio de un obrero ya señalado como descontextualizado en su primera inclusión en la narrativa, cuando se pretendía ilustrar con éste a la clase productora de 1928 (time code: 12:46 a 13:53).

En la descripción narrativa del ascenso de Isaías Medina Angarita, se hilvanan tomas de corte institucional que denotan el sesgo del gobierno para entonces. La secuencia (time code: 25:01 a 25:22) consta de un gran plano general del carro en que se transporta el presidente Medina que se detiene en explanada frente a filas del ejército, un plano general del carro de lujo que pasa frente a las filas mientras Isaías Medina Angarita efectúa un saludo militar, entre otras tomas similares. Éstas representan a un presidente Medina que es respetado y reconocido por las FAN, como toda dictadura de antaño en su época de oro.

En la próxima parte de la compilación narrativa (time code: 25:23 a 25:59) se observan tomas introductorias de Eleazar López Contreras junto al presidente Medina que inmediatamente son sucedidas por una secuencia cuyo tiempo de producción se infiere posterior al que aluden en el documental. Se tratan de exposiciones visuales de quienes formaran la componenda militar que depondría a Isaías Medina Angarita del gobierno: aparece un plano medio del General Mario Vargas, saludando, luego un plano medio de Marcos Pérez Jiménez y de Carlos Delgado Chalbaud, quienes vienen tras el general Vargas, prosigue un primer plano de Marcos Pérez Jiménez y cierra -esta presentación de los conspiradores- un plano general de los tres militares entrando a una especie de auditorio y tomando asiento junto a civiles.

La suposición de que las tomas no corresponden a la época anterior al trienio se fundamenta en dos aspectos: el primero es que hubiese resultado dificultoso que durante el gobierno presidido por Medina Angarita se le diese tanto protagonismo –primeros planos de cada uno de estos militares, tomas reiteradas durante un mismo evento- a alguien diferente al Jefe de Gobierno, dado que en el contenido editorial de los noticiarios de la época se procuraba que despuntara quien encabezaba los eventos oficiales –entiéndase el presidente y no un grupo de integrantes de las FAN-.

El segundo motivo es que resultaría providencialmente casual –y poco probable por demás- que convergieran públicamente, antes de los sucesos del 18 de octubre del '45, quienes luego formarían parte de la Junta Revolucionaria de Gobierno. Como se muestra en la toma, además de los principales militares implicados en el hecho, aparece también el edecán de Rómulo Betancourt durante el trienio –Álvarez- así como su Vice-ministro de Fomento, Manolo Pérez Guerrero y quien fuera el enlace entre los autores intelectuales del hecho con algunos de los miembros de AD, Edmundo Fernández (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

A continuación se inician una serie de secuencias que muestran los logros positivos y los programas implementados por la llamada “Revolución de Octubre” –golpe de Estado para algunos, tornado en revolución luego (Romero, 2005; Caballero, 2004)- cuyas riendas son tomadas por la Junta Revolucionaria de Gobierno presidida por Rómulo Betancourt (idem). La primera de ellas (time code: 26:00 a 26:31) se dedica a

la descripción del orden y carácter de los sucesos durante el día de la insurrección, cuya fecha y lugar es aclarada con un insert –18 de octubre, 1945- al inicio de la sucesión de imágenes. Continúa una secuencia (time code: 26:32 a 27:01) en la que se puede seguir en detalle la constitución en pleno de la Junta Revolucionaria de Gobierno¹¹³ y la presentación formal de sus miembros en Miraflores el 19 de octubre.

La tercera de las secuencias (time code: 27:02 a 27:39) que rememoran audiovisualmente la Revolución de Octubre muestra imágenes de una pasional demostración colectiva de aceptación a la Junta –primeros planos de mujeres echando flores al paso del desfile de tanques y de los miembros de la revolución que transitan en auto, paneos y demás tomas de reunión multitudinaria frente a los discursos de Mario Vargas y Rómulo Betancourt, plano general de gente agolpada aplaudiendo- en el acto del Silencio dedicado a la celebración del primer año de la Revolución (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007) –omisión presente en el comentario, ya que no se puntualiza bien por esa vía o por la del insert la fecha a la que obedece-.

Aún y cuando estas representaciones pudiesen parecer una suma entre estrategia expositiva del documental y tomas de origen propagandístico para la representación positiva del personaje y del proyecto político de masas por él liderado, la historia confirma la certeza de este “entusiasmo” masivo, demostrado desde el 18 de octubre y durante el trienio, por participar por la vía del voto en el reconocimiento, gestión y

¹¹³ “Acta constitutiva de la Junta Revolucionaria de Gobierno, el 19 de octubre. En ella, después de nombrar a los mandos militares y civiles que firmarán el acta, dice que los primeros están allí “en representación del comité Militar que *ejecutó* la revolución” mientras que los segundos vienen “en representación del partido Acción Democrática que *cooperó* en la revolución”” (Caballero, 2004).

elección de los dirigentes de la nueva sociedad democrática que componían (Caballero, 2004).

El reconocimiento y alentamiento de partidos y diversos canales organizados de participación por parte de la Junta Revolucionaria de Gobierno, no pasa por alto en la representación. Es así como en la siguiente secuencia (time code: 27:40 a 28:02) se retrata mediante un collage de tomas a los nuevos líderes políticos, así como la libertad de asociación y expresión que se les permite: un plano medio de Domingo Alberto Rangel dirigiendo un discurso a las masas, un primer plano de Jóvito Villalba arengando desde la palestra pública, otro plano de Rafael Caldera hablando frente al micrófono y un contrapicado de un hombre –no identificado- en plena alocución al aire libre.

Esta etapa dedicada a la Revolución de Octubre (time code: 28:01 a 28:20) – considerada una de las más extensas del documental (seis minutos y medio) en términos temáticos y de tratamiento de fases- continúa con planos diversos de una reunión del gabinete en el Salón de los Espejos de Miraflores (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril de 2007), entre quienes se puede divisar a Mario Vargas, Ministro de Comunicaciones de la Junta, Edmundo Fernández, entonces Ministro de Sanidad y Asistencia Social, Raúl Leoni, Ministro del Trabajo para el momento, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Secretario General de la Junta, Gonzalo Barrios y Rómulo Betancourt, (Velásquez, Calvani, Silva y Liscano, 1976) entre otros.

El discurso audiovisual documental prosigue con una secuencia (time code: 28:21 a 29:03) dedicada a la promoción de políticas de salud, educación y asistencia social¹¹⁴ al mostrar desde varios planos a campesinos cultivando la tierra, pasando por planos que muestran las instalaciones y dotaciones de un hospital y su posterior inauguración por parte de Betancourt, tomas de casas entregadas bajo la política habitacional, planos de niños en comedor, en clases de gimnasia y aseándose con aguas tratadas, para concluir con planos de obras de ingeniería.

Acorde al orden de aparición en el documental continúa una secuencia (time code: 29:04 a 29:25) en que se deja entrever lo que luego se denominará como “La Doctrina Betancourt” (Romero, 2005) con el ensamblaje de tomas de éste junto a mandatarios democráticos tales como: un plano general de una marcha en contra de regímenes dictatoriales, un plano en contrapicado de Rómulo Betancourt observándola desde la Gobernación de Caracas, un zoom out de una foto donde aparece junto a Ramón Grau San Martín, ex presidente de Cuba, otra toma de fotografía en plano medio junto a José Arévalo, presidente de Guatemala, y un tilt down de fotografía desde el Presidente de México, Manuel Ávila Camacho (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Unas cuatro secuencias más son dedicadas a documentar el período del trienio liderado por Acción Democrática, a partir de tomas que a todas luces son favorables al proceso oficialista del momento omitiéndose, por ejemplo, algunas de las más férreas

¹¹⁴ Traducción de lo que desde las tesis del P.D.N. se trazaban como las principales líneas programáticas y de acción política: reforma agraria, desarrollo industrial, educación, sanidad y reforma de la legislación (Programa del P.D.N. citado en Catalá, 1996).

reacciones como la ocasionada por el decreto 321 (Velásquez y otros, 1976) y el modo en que éstas, junto al descontento de ciertas facciones militares ansiosas de poder (Caballero, 2004), operaron para erosionar el régimen.

Entre las más destacables secuencias restantes sobre éste período, por el impacto social y la relevancia histórica de los procesos que documentan, están las primeras elecciones directas, libres, secretas y universales de los miembros de la Asamblea Constituyente, la amplia convocatoria que esta tuvo entre las masas, la inclusión inédita de la mujer como actriz política (time code: 29:26 a 29:56) y el posterior transcurso seguido (time code: 29:57 a 30:19) en la confección de una Constitución “democrática, moderna y progresista, y la organización de elecciones libres, directas, universales y secretas” (Romero, 2005).

Luego de una rápida cobertura narrativa de la etapa de campaña electoral para los comicios de “diciembre del ‘47” (Caballero, 2004) y de un paseo visual por los diversos candidatos postulados (time code: 30:20 a 30:37), el compilado documental desemboca en otra secuencia destacable por el valor histórico que entraña el discurso de Rómulo Betancourt quien sustituye la voz en off y es acompañado por una recreación que promociona el voto. En dicho discurso destaca la labor efectuada por la Junta Revolucionaria para consolidar la democratización del voto, contribuir en la construcción de las instituciones del Estado y a dar protagonismo a la participación ciudadana de toda la sociedad.

Es pertinente mencionar que en adelante muy pocas tomas ubicadas en las secuencias que narran la biografía de Rómulo Betancourt despiertan dudas acerca de su origen, proveniencia y adecuación con respecto al momento histórico que pretenden ilustrar. Ello se atribuye al hecho de que ya para la época se extienden las ofertas de producción cinematográfica, la televisión está en puertas de sobrevenir como medio de comunicación -1952 en adelante (Sapkowski, 2001)- y no menos importante –y algo determinante sobre todo durante el primer gobierno institucional de Rómulo Betancourt (1959-1964) (Caballero, 2004)- éste demuestra un inusitado interés por documentar y dejar constancia para la historia de las tareas efectuadas y obras legadas (A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007).

La secuencia siguiente (time code: 31:27 a 31:47) muestra imágenes varias atinentes a la celebración de partidarios de Acción Democrática por el triunfo electoral en los comicios presidenciales por parte de Gallegos, tales como un plano general de Rómulo Gallegos en el balcón del diario –“si no oficial, oficioso de AD” (Caballero, 2004)- El País que además cubría gente amontonada abajo con banderas de AD, picado en plano general de Rómulo Gallegos que avanza en auto descapotado de época seguido por multitud, entre otros. Este fragmento narrativo cierra con imágenes varias del Congreso, fuerzas del ejército que le custodian y la llegada de los salientes miembros de la Junta Revolucionaria de Gobierno: Rómulo Betancourt y Carlos Delgado Chalbaud.

Prosiguen dos secuencias más restringidas a la entrega del poder de Betancourt y toma de posesión de Rómulo Gallegos que pueden resumirse del siguiente modo: una (time code: 31:48 a 31:58) que consta de planos medios de hombres parados en la

plenaria, yuxtapuesta con un plano medio de Rómulo Betancourt leyendo discurso de memoria y cuenta en la zona presidencial del Hemiciclo, luego le sigue un contrapicado de ciudadanos escuchando desde el segundo piso del Congreso y para finalizar un plano general de diputados en curules. Por primera vez un Presidente da fe de salir del mandato con los mismos recursos económicos que entró. (*Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto, 2006). [Página web en línea]. Disponible:<http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 8 de abril de 2007]).

Sigue una segunda secuencia (time code: 31:59 a 32:34) consagrada a la toma de posesión de Rómulo Gallegos propiamente dicha con paneos de la plenaria y de hombres parados aplaudiendo, intercalados entre el plano medio de Rómulo Betancourt mientras traspasa la banda presidencial a Rómulo Gallegos, a cuyo lado se encuentra Valmore Rodríguez. Por último, en la parte final de la secuencia se observa un primer plano de Rómulo Gallegos dando su primer discurso presidencial. Aquí se inserta un sonido de importante valor histórico por registrar lo que sería el “compromiso” incontrovertible de Gallegos durante su breve estadía de nueve meses en el poder (Romero, 2005): “atenerme estrictamente al cumplimiento de mi deber” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films).

Sobreviene una secuencia (time code: 32:35 a 32:34) en la que, según se observa entre la interacción comentario/ imágenes, se intenta representar a aquellos sectores que

comienzan a unirse para derrocar al Presidente recién electo. La secuencia cuenta con múltiples imágenes de quienes encarnaron, desde la oficialidad militar, el golpe -primer plano de perfil de soldados tocando redoblante, plano general y paneo desde oficiales hasta Carlos Delgado Chalbaud dando discurso frente a micrófono, plano general de Rómulo Gallegos sentado junto al Alto Mando Militar, plano medio de Rómulo Gallegos sentado junto a Marcos Pérez Jiménez, Carlos Delgado Chalbaud y demás oficiales-; no así en el caso de los factores opositores que, a pesar de ser nombrados, no aparecen en la narrativa visual, siendo ésta rellena con imágenes del oficialismo con un plano general de Luis Beltrán Prieto Figueroa, Carlos Delgado Chalbaud, Mario Vargas y, a continuación, un primer plano de Rómulo Gallegos bajando escaleras, seguido por Raúl Leoni, Luis Beltrán Prieto Figueroa y Luis Troconis Guerrero.

Adelante se enlazan dos secuencias consagradas a la cobertura de la actuación de Betancourt en la IX Conferencia Iberoamericana (Romero, 2005) –ésta última clarificación del nombre de la Conferencia se omite en el comentario-, y a la contextualización de los hechos ocurridos en Bogotá durante su desenvolvimiento en esta ciudad sede. La primera (time code: 32:55 a 33:14) muestra varios planos de Betancourt sentado junto a señores distinguidos, saludando a otros y frente al micrófono arengando; para culminar en primeros planos de una foto de Jorge Eliécer Gaitán en vida, una foto en picado del pueblo bogotano en calle y un plano medio de hombres sosteniendo el cadáver de Jorge Eliécer Gaitán.

La próxima secuencia entra en detalles acerca del *bogotazo* a través de la declaración en off del propio Betancourt, compaginada con las propias imágenes que ilustran el

hecho, los disturbios, incendios, destrozos y manifestaciones públicas de inconformidad social que le caracterizaron. La evidencia testimonial de las imágenes y lo genuino de su carácter se atribuye a que debió ser parte de la colaboración prestada para la producción del documental por la Embajada de Colombia en Venezuela, ya que ésta casa diplomática se cuenta entre los créditos y agradecimientos tanto al final del documental (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films), como en la primera versión del empaque que contiene el video. Igualmente, la actuación estelar que Betancourt se adjudica en el comentario conducido por él, es ilustrada, nuevamente, con tomas de él leyendo un discurso, luego retirándose y siendo aplaudido por los asistentes, que se infiere fueron facilitadas por la citada Embajada.

Luego de una rápida revisión narrativa a la llegada de Betancourt tras la IX Conferencia Interamericana de Bogotá (time code: 33:42 a 33:51), su recibimiento por parte de la familia –plano americano de Virginia Betancourt y Carmen Valverde que suben a abrazarle en las escaleras del avión- y el pueblo –paneo desde Betancourt hasta multitud en lo que parece ser un mítin-, el texto documental arriba hasta la secuencia en la que se representa el derrocamiento de Rómulo Gallegos¹¹⁵ de la presidencia (time code: 33:52 a 34:03) –paneo de militares bajando escaleras junto a civiles de noche, plano medio de militares en salón El Sol de Perú de Miraflores (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007), primer plano de perfil de locutor frente a

¹¹⁵ En este caso no se hace ninguna mención en el comentario que sitúe históricamente el inicio y fin del gobierno constitucional de Rómulo Gallegos. Es decir, se omite la aclaratoria de que mantuvo el mando por 9 meses (Romero, 2005; Caballero, 2004; Velásquez y otros, 1976).

micrófono, picado de hombres militares y civiles que bajan escaleras, still de foto de dos civiles y un militar, plano medio de foto de Rómulo Gallegos subiendo escaleras-.

De esta última secuencia hay una foto que llama la atención puesto que parece incorrectamente colocada, al menos bajo la lógica cronológica en que se están presentando los acontecimientos. Se trata del plano medio del militar en el salón El Sol de Perú de Miraflores que, si bien es un evento que ocurrió inmediatamente al derrocamiento de Rómulo Gallegos¹¹⁶ en ésta secuencia dedicada al seguimiento de la partida de éste último y no a la toma de poder de los militares, demuestra una ligera descontextualización. Si además, se agrega que la toma es reutilizada en la secuencia subsiguiente (time code: 34:04 a 34: 16) referida a retratar el segundo capítulo de éste derrocamiento –la toma de poder por la Junta Militar propiamente dicha-, se agudiza su carácter de descontextualizada.

Corre una nueva secuencia, (time code: 34:04 a 34:16) esta vez ilustradora del clima nacional tras el golpe. Una vez presentado un breve tilt down de una lista de nombres de exilados y perseguidos políticos, y un plano general de tanques militares rodando, se muestra la primera plana del periódico el Heraldó –se llega a leer “Nuevo Gabinete” “detenidos de AD”-, niños vendiéndolos y un plano de hombres en medio de su lectura en la calle.

¹¹⁶ “El 24, en horas de la mañana, desde el Ministerio de la Defensa Nacional, se dio orden de poner en marcha el movimiento militar paciente y públicamente preparado...el presidente Gallegos...fue detenido al mismo tiempo que ... detenían a los Ministros y a los altos funcionarios...en horas de la noche se instala el nuevo Gobierno”. (Velásquez y otros, 1976).

En seguida abre otra sección narrativa que apunta, como ya se dijo, la toma de posesión del nuevo gabinete de la Junta Militar de Gobierno desde el Salón Sol de Perú, intercalado con un plano general de aviones sobrevolando, de tanques militares rodando. Siguen planos varios de Marcos Pérez Jiménez entrando al salón, un plano medio de Carlos Delgado Chalbaud leyendo en el salón otro plano medio de tres militares¹¹⁷ frente al micrófono –ésta es la toma mal ubicada hace dos secuencias atrás como se señaló previamente- y un plano americano de Carlos Delgado Chalbaud, Marcos Pérez Jiménez y Luis Felipe Llovera Páez, quienes presiden la Junta Militar de Gobierno (Caballero, 2004), pero cuyos nombres y rango no son señalados en el comentario, ya que éste es sustituido por un sonido en off de Betancourt.

Éste último reviste gran significación histórica por cuanto es uno de los primeros mensajes públicos enviados desde el exilio alentando a la resistencia y demostrando persistencia en la lucha por la causa democrática. Sin embargo, al colocar sólo el discurso se presenta la confusión, ya que no se aclaran después ciertos datos de relevancia histórica como el previo asilo político en la Embajada colombiana en Venezuela que Betancourt tuvo que experimentar hasta principios del año '49 (Caballero, 2004), así como el itinerario seguido durante los primeros días del exilio – no se establece inmediatamente en Cuba¹¹⁸ como parece insinuarse, sino que vuela hasta Curazao, de ahí toma un avión a Jamaica que hace escala de tres días en Cuba (V.

¹¹⁷ Se infiere que dos de ellos deben ser los otros miembros principales de la Junta Militar de Gobierno: el Presidente Carlos Delgado Chalbaud y el Ministro de Interior Luis Felipe Llovera Páez (Velásquez y otros, 1976).

¹¹⁸ “Betancourt va a escoger Cuba como refugio a partir de mediados del '50 (Caballero, 2004).

Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007)- hasta llegar a su primer destino que será Estados Unidos (Caballero, 2004).

El salto cronológico y vacío de año y medio de exilio le ubica de súbito en Cuba – con el insert de Cuba, 1950 colocado desde el final de la secuencia anterior- para mostrar en la nueva secuencia (time code: 34:59 a 35:44) una recreación del atentado fraguado entre Rafael Leonidas Trujillo, dictador de República Dominicana, Pedro Estrada, Jefe de la Seguridad Nacional de Venezuela y Marcos Pérez Jiménez, uno de los presidentes de facto de la Junta Militar de Gobierno. Esta, como el resto de las recreaciones, serán abordadas más adelante.

A partir de éste punto la narrativa comienza a girar en torno al capítulo del tercer exilio y la resistencia a la dictadura organizada entre Betancourt y los demás dirigentes y miembros accióndemocratistas. En la primera (time code: 35:45 a 35:55) se observan un par de stills de fotos en las que se aparecen, en primer lugar, Betancourt junto a mandatarios –y futuros mandatarios- electos democráticamente: José Figueres Ferrer, Presidente de Costa Rica¹¹⁹, Juan Bosch, futuro presidente de República Dominicana y Carlos Prío Socarrás, Presidente de Cuba¹²⁰ (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007); en segundo lugar se muestra la foto del biografiado junto a un intelectual cubano –y gran apoyo logístico durante la resistencia (Caballero, 2004)- Raúl Roa.

¹¹⁹ Asciende al poder provisionalmente por una insurrección en 1948 (Caballero, 2004). Sin embargo, luego es electo Presidente Constitucional de Costa Rica para el período 1953-1958. (Centro cultural e histórico José Figueres Ferrer. (2007) [página web en línea]. Disponible: <http://www.centrojosefigueres.org/c0103.htm>. [Consulta: 2007, abril 8].

¹²⁰ V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007.

La secuencia siguiente (time code: 35:56 a 36:34) concierne a la denuncia de Betancourt frente al régimen ilegítimo presidido por la Junta Militar de Gobierno en Venezuela. Se trata de un sonido de Betancourt en que denuncia al oficialismo de turno como coartador de libertades y trasgresor sistemático e impune de los derechos humanos. Es acompañado por imágenes de Marcos Pérez Jiménez en eventos sociales, contrastadas con imágenes de ilustraciones realizadas por los presos políticos de la isla de Guasina.

Posterior a unos rápidos tilt ups y tomas de su obra bibliográfica de mayor relevancia, *Venezuela Política y Petróleo*, a la cual dedicó trabajo durante el tercer exilio para concluir en su publicación en 1956 (time code: 36:35 a 36:47), se presentan tomas con fotos de los exilados junto a Betancourt. La primera presenta un ligero desfase respecto de la fecha cronológica que ya va demarcando el documental (después del '50), ya que es una foto del matrimonio entre Menca de Leoni y Raúl Leoni, efectuado en Washington y celebrado en casa de Carlos D'Ascoli, en agosto de 1949. A pesar del desfase la foto muestra efectivamente a algunos de los exilados políticos de la época, pertenecientes a Acción Democrática.

La siguiente foto sí se aproxima más a la época¹²¹, ya que ésta fue registrada durante su estadía en Costa Rica bajo el tercer exilio. En efecto, luego de marzo del '52 José

¹²¹ La deducción corresponde a que, durante esta misma secuencia, se dedica contenido al modo en que arrecia el ataque violento a los partidos ilegales y la arremetida oficial contra los líderes del CEN clandestino y demás miembros de la resistencia, que culmina en penosas pérdidas de vidas. Esta política

Figueres, presidente de Costa Rica desde 1948, da asilo a Betancourt y su familia (Caballero, 2004). En la imagen se observa, por medio de un paneo, un ingente de exilados frente a la Estatua del Libertador en el Parque Morazán de San José: Dionisio López Orijuela, Martín Pérez Guevara, Mireya Martínez, Lilia Prieto hija, Tatiana Pérez Guevara, Cecilia Prieto, Virginia Betancourt, Julio II Grooscors, Mercedes Sandoval de Cornivel, Rómulo Betancourt, Armando Cardozo, Guido Grooscors, entre otros. También hay allí reunidos estudiantes venezolanos cursantes de la carrera de Agronomía en el Instituto Iturrealba (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

La secuencia concluye con tomas de las fotografías de algunos de los caídos de la resistencia: el tilt up de una foto de un cadáver sobre asfalto y charco de sangre, un still de fotografía de Alberto Carnevali, un still del entonces secretario del CEN clandestino tras las rejas, Leonardo Ruiz Pineda¹²² y un tilt up de la foto en primer plano de Antonio Pinto Salinas.

Ahora bien, existe una omisión histórica considerable que se estima, debido a su peso en el giro de los acontecimientos, no debió excluirse en esta secuencia. Se trata de el desconocimiento –por parte de Marcos Pérez Jiménez- de los resultados electorales

sistemática de intolerancia y exterminio se inicia, toda vez que los resultados de los comicios del '52 son desconocidos (Velásquez y otros, 1976). Por ende, la foto que sirve de prelude para el retrato de ésta etapa de desmesura del '52 al '58, coincide con el año en que esta se inicia.

¹²² Se infiere que esta foto es ligeramente extemporánea, ya que el presidio de Leonardo Ruiz Pineda termina en 1949 (Velásquez y otros, 1976), y cuando cae abatido en San Agustín del Sur el 22 de octubre de 1952 (idem), se encontraba en estado de clandestinidad pero no tras las rejas. Aún y cuando no sea de la fecha cercana a su asesinato y por tratarse de la misma persona, la foto presentada en el texto cumple con el rol de ilustrar y mostrar a quien fuera de los líderes más conspicuos de la resistencia.

de noviembre del '52 para elegir una Asamblea Nacional Constituyente –en los que gana por amplia mayoría el partido URD- (Velásquez y otros, 1976) y la posterior puesta en marcha de “la dictadura legalizada” (Medina Angarita citado por Velásquez y otros, 1976). A partir de este punto la dictadura instaura a sus anchas su régimen inflexible y con aspiraciones de permanencia ilimitada en el poder, e instaura así una nueva fase de represión.

Toda vez aclarada la razón histórica que amerita la inclusión de éste evento, se reanuda el análisis bajo los criterios sostenidos hasta ahora. Se abre paso una secuencia (time code: 37:15 a 37:39) en la que aparecen planos medios de Monseñor Rafael Arias hablando con civiles y luego oficiando una misa –actor de importancia quién denunció algunas de las actuaciones irregulares por parte del régimen dictatorial aún durante su ejercicio en el poder (*Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto, 2006). [Página web en línea]. Disponible:<http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 8 de abril de 2007]) - .También aparece una toma en plano medio de un señor –no identificado- leyendo frente a una mesa llena de gente un documento.

La secuencia cierra con varios planos generales de pelotones en marcha, grandes planos generales de las vastas filas de las Fuerzas Armadas Nacionales formadas en el estadio olímpico de la UCV y un par de planos de almirantes navales efectuando saludo militar desde embarcación. Todas estas tomas se asignan como complemento visual al

comentario en off, el cual explica la vinculación, a través del diálogo, de Betancourt con algunos representantes de todos los factores de la sociedad para preparar el terreno que dará estabilidad a la democracia una vez caída la dictadura.

El prelude de los levantamientos de enero –sin especificación de quién le organiza desde dentro de las Fuerzas Armadas¹²³- en contra del régimen perezjimenista se anuncia en la secuencia venidera (time code 37:40 a 37:54), aunque dejando por fuera el fraudulento plebiscito de diciembre con que Marcos Pérez Jiménez acapara nuevamente el poder, como antecedente que desata las protestas civiles e inconformidades por parte de las Fuerzas Armadas (Velásquez y otros, 1976). Acompañan imágenes varias de un acto oficial presidido por el dictador Marcos Pérez Jiménez, cuya dictadura, de acuerdo al narrador en off, se encontraba en puertas de la caída definitiva: planos generales de batallones desfilando por Los Próceres alternados con varias tomas de Marcos Pérez Jiménez.

La próxima secuencia (time code: 37:55 a 38:14) abre con documentos, tanto visuales como sonoros, de evidente valor histórico: se trata de las palabras de agitación y aliento que desde Nueva York dirige Rómulo Betancourt a los militares y civiles que libran luchas durante todo el mes de enero del '58 (Velásquez y otros, 1976) para deponer la dictadura. El sonido es acompañado por imágenes que comparten con éste el mismo nivel de relevancia histórica: gran plano general de tumulto en calle, plano general de soldado que dispara a gachas, primer plano de un objeto en llamas en plena

¹²³ Encabezada por el Coronel Hugo Trejo (Velásquez y otros, 1976)

vía, planos generales de tanques, de civiles y soldados alerta y agachándose, planos medios de gente que corre con un cuerpo auestas y la culminación con planos diversos de gente movilizándose en multitud con banderas y aplaudiendo por las calles.

Durante la siguiente composición de imágenes (time code: 38:15 a 38:28), se continúa narrando, a la par del comentario, la reacción de de la sociedad con un gran plano general de la gente copando la Plaza O'Leary y sus alrededores, picados de una multitud marchando con banderas y planos generales de un autobús con gente que saca banderas por las ventanas. En este punto entra el insert "23 de enero 1958". El relato explica cómo asume la presidencia de la Junta Provisional Wolfgang Larrazábal mientras se introducen imágenes de éste junto a civiles del gabinete, planos medios de Larrazábal dirigiendo una alocución, entre otros.

Sucesivamente aparecen tres secuencias en las que se resumen el arribo al país de Betancourt, la firma del Pacto de Punto Fijo y la elección de su candidatura a la presidencia desde el partido, venciendo confrontaciones internas (Caballero, 2004). La breve secuencia (time code: 38:29 a 38:34) que reseña la llegada de Betancourt tan sólo consta de dos tomas: un plano general de Betancourt cuando sale por la puerta del avión y otro cuando intenta bajar las escaleras llenas de personas que le reciben.

Se enlaza a ésta una secuencia (time code: 39:01 a 39:11) en que aparece un paneo de los involucrados en el diseño de los planes de unidad –paneo de fotografía desde Raúl Leoni, Rómulo Betancourt y Luis Beltrán Prieto Figueroa hasta Rafael Caldera- de

los firmantes del Pacto de Punto Fijo –desde Rafael Caldera, pasando por Jóvito Villalba hasta Rómulo Betancourt-; y demás factores implicados en su legitimación y puesta en marcha con el objeto de estabilizar el país y consolidar la democracia (Caballero, 2004) –paneo desde Alejandro Fernández, pasando por Rafael Caldera, Rómulo Betancourt, Monseñor Quintero, Jóvito Villalba y Ramón J. Velásquez en la extrema izquierda de la foto (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007)-.

En la exposición audiovisual siguiente (time code: 39:01 39:11) se muestran planos varios de multitudes que apoyan la candidatura de Rómulo Betancourt durante su campaña presidencial para el período 1959-1964, que concuerdan con los hechos narrados y el devenir histórico. Sin embargo las imágenes siguientes se adelantan al comentario dejando de corresponder a éste, puesto que muestran planos medios de personas en filas con tarjetas –se infiere que electorales- en mano y un plano de Betancourt depositando un voto en la urna, cuando apenas se relata que Betancourt cristaliza la candidatura en el partido.

El clímax político de Betancourt es expuesto a continuación (time code: 39:13 a 39:28), con el anuncio de su triunfo electoral e imágenes diversas de su toma de posesión. Así se observa una sucesión de imágenes como un contrapicado de Raúl Leoni colocando la banda presidencial a Betancourt en el Congreso, planos medios de el ex-presidente de Costa Rica José Figueres Ferrer, con Eugenio Mendoza sentado a su izquierda, Edmundo Ferrer a su derecha y atrás Alberto López Gallegos. La secuencia culmina con un plano medio de Rómulo Gallegos, Eleazar López Contreras a su lado y

Gabaldón junto a Francisco Carrillo Batalla (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Otro discurso destacable por su peso histórico y testimonial se incorpora como sonido (time code: 39:30 a 39:57). Es la alocución de toma de posesión de Betancourt, que en éste momento pasa a ser en el documental fuente primaria de información sobre sus pasos y decisiones vitales. Es un discurso cimentado en la autoridad moral de Betancourt que ataca la corrupción y la contrapone a los principios del régimen democrático –asociada por antagonismo a la dictadura- de acuerdo a su pensamiento político. Únicamente dos tomas, que parecen buscar la concentración en el locutor y el contenido de su exposición para no distraer sobre su contundencia, se observan: un gran plano general del Congreso con Betancourt al fondo mientras lee en la zona de la presidencial del hemiciclo y luego un plano medio de Betancourt en el mismo lugar y en idéntica actividad.

El éxito del pacto y el modo en que empieza a echar raíces entre la sociedad (Caballero, 2004; Romero, 2005) se denota en la secuencia siguiente (time code: 39:58 a 40:10) en la que se muestran imágenes de un Betancourt que reconoce y se relaciona desde su gobierno con los más representativos factores nacionales, desde el clerical –picado Rómulo Betancourt saluda a altos representantes eclesiásticos-, hasta el empresarial –gran plano general de gente reunida sobre escenario con cartel de FEDECAMARAS como telón de fondo-, y con especial énfasis el social –tilt down de un cartel del Consejo Nacional de la Vivienda hasta llegar a Rómulo Betancourt-.

Cabe apuntar que en adelante, se asiste a una narrativa en imágenes que apelará a un montaje de tomas de indudable origen propagandístico, las cuales pareciesen provenir , sino en su totalidad sí en buena parte¹²⁴, del material del *Noticiero Nacional*, producto audiovisual que, como se ha argumentado innumerables veces, fue desde 1936 e incluso aún durante la época en que Betancourt gobernó constitucionalmente, la principal vitrina propagandística, en términos audiovisuales, para la sucesión de gobiernos nacionales. (Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

La siguiente sección narrativa desenvuelve con precisión cronológica algunos de los ataques reiterados, bien desde fuerzas militares de derecha o bien desde las milicias de izquierda, que sufre Betancourt durante sus primeros años frente al Ejecutivo. La inicial remite (time code: 40:11 a 40:35) al alzamiento de Castro León en Táchira, pero con tomas varias de dudoso origen que pudiesen estar descontextualizadas. Esta suposición se debe a que en algunos planos que se muestran soldados corriendo en una base aérea, tienen gorras sujetadas por bandas en la barbilla. Esta característica pareciera diferir del tipo de gorra que forma parte del uniforme militar para le época (V. Betancourt, entrevista personal 8 de abril, 2007).

Luego de un muestrario de imágenes del pueblo en apoyo al sistema político vigente y en rechazo a la intentona golpista militar, aparece en el texto documental una

¹²⁴ Para el período Constitucional de gobierno de Rómulo Betancourt se acrecienta la producción propagandística del régimen a tal punto que se instituye la Oficina Central de Información, como medio para garantizar la “producción oficial directa” (Fundación Cinemateca Nacional, 1997). Agrega Ambreta Marrosu (1997) acerca de ésta época “como nunca, la producción cinematográfica se basaba en el encargo publicitario y gubernamental”.

representación de lo que será el atentado contra Betancourt encargado por Rafael Leonidas Trujillo, dictador de la República Dominicana y adversario declarado del biografiado (Caballero, 2004). Se inicia con un tilt up de una foto de un modelo de auto los años '60 que pareciese tener a Betancourt en su interior, rematado por un insert que indica "Caracas, Paseo Los Próceres, 24 de Junio de 1960". La primera parte de la secuencia se apoya en una recreación del atentado y prosigue con la yuxtaposición de fotografías tomadas, luego del hecho, del carro calcinado y sus restos y de tomas formato cine en las que se muestran varios planos del carro quemado observado por gente y oficiales que se reúnen a su alrededor.

Sin embargo, en la secuencia siguiente (time code: 41:02 a 41:25), dedicada a representar los hechos desenvueltos toda vez que Betancourt sobrevive al atentado, se presentan algunas tergiversaciones y descontextualizaciones con respecto al devenir histórico registrado por la vía tanto oficial como bibliográfica. Simultáneamente a la declaración descontextualizada¹²⁵ en que Betancourt afirma que ocho horas después¹²⁶ del atentado envía un mensaje a la población desde Miraflores, se muestra, sobre la pantalla de un televisor de la época, el montaje de una imagen televisiva extemporánea a la declaración, en que Betancourt aparece con las manos vendadas desde su despacho

¹²⁵ "Hice un esfuerzo laborioso de grabar un mensaje al país, para ser radiado. El labio superior tenía una herida y al modular las palabras sentía un dolor agudo. El mensaje pudo salir al aire, sin embargo" (Betancourt, citado en Caballero, 2004).

¹²⁶ El mensaje radial se envía el mismo día 24 según consta en *La Revolución Democrática en Venezuela. Documentos del gobierno presidido por Rómulo Betancourt 1959-1964*. Caracas, 1968. Aunque Caballero (2004) discrepa en el número de horas posteriores al atentado cuando pudiera haber enviado el mensaje, ya que precisa la llegada de Betancourt a Miraflores a las 9:45 p.m. del día 24. a pesar de todo coincide en que la grabación del mensaje se efectuó ese mismo día.

en el Palacio de Gobierno, dirigiendo un mensaje televisivo al país que no se emitiría sino hasta aproximadamente tres semanas después de ocurrido el atentado¹²⁷ (La Revolución Democrática en Venezuela, 1968).

La tergiversación ocurre como consecuencia de la descontextualización, puesto que la unión de una declaración previa a la emisión de la imagen, demuestran a un Betancourt no sólo en pleno uso de sus facultades, sino con una integridad física absolutamente normal como para haber sufrido un atentado tan recientemente por más – relativamente- ileso que haya salido del mismo¹²⁸.

Se presume que la representación intentaba exaltar la invulnerabilidad de un Betancourt asumido desde la opinión pública como un hombre recio, resistente a los ataques enemigos y lleno de “dureza” (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007). Es probable que bajo la premisa de esa intención –que coincidía con el resto de la representación, la cual proyecta un Betancourt de perseverancia impostergable y pervivencia allende épocas- descuidaron el orden cronológico de los datos magnificando la proeza de Betancourt al mostrarlo en un estado físico óptimo lejano a aquel realmente demostrado el día del atentado.

¹²⁷ Según consta en *La Revolución Democrática en Venezuela. Documentos del gobierno presidido por Rómulo Betancourt 1959-1964*. Caracas, 1968, la emisión del mensaje televisivo se fecha el 16 de julio de 1960.

¹²⁸ “Desde el hospital... adonde me habían hecho curas de urgencia... me hice trasladar a Miraflores (...) en una camilla, ambas manos como guindajos de carne quemada; la cara deforme; escasa la visión, oyendo poco... (Betancourt citado en Caballero, 2004).

En la nueva secuencia (time code: 41:53 a 42:18) le toca el turno a la cobertura de las conspiraciones y componendas armadas que despliegan las nacientes milicias de izquierda –constituidas por militantes del PCV y del MIR¹²⁹–, estimuladas por el triunfo cubano (Romero, 2005), para intentar la desestabilización del Gobierno en curso. Así planos diversos de guaridas, de armamentos incautados por militares, de una pizarra con anotaciones y una bandera de la U.R.S.S. sobre esta, se unen a fotos de un guerrillero –no identificado- y del dirigente izquierdista Fabricio Ojeda (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

La continuación lógica de la secuencia anterior desemboca en las acciones armadas de la guerrilla recién ilustrada, que tuvieron mayor resonancia e impacto –El *Carupanazo* y el *Porteñazo*- en virtud del arsenal y la resistencia presentada ante el despliegue de las fuerzas legítimas del estado (Caballero, 2004). En ella conviven visualmente un primer plano del cartel Radio Carúpano, un plano general de militares bajando de un camión militar, un paneo de militares corriendo, un paneo de un avión surcando el cielo, un plano medio de militares activando cañón; un plano general de militares tomando posición en el suelo, la famosa escena del cura levantando el cuerpo –Puerto Cabello-, un plano general de guerrilleros con manos arriba en signo de rendición mientras son apuntados por militares, entre otras tomas.

¹²⁹ Tal y como se explicita en el documental, a través del comentario, el MIR se erige por la facción izquierdista más radical que conformara parte de los cuadros de AD hasta el deslinde definitivo del partido blanco (Caballero, 2004; Romero, 2005). La vía de las milicias armadas, propuesta por uno de los dirigentes del MIR –Domingo Alberto Rangel- desde la época en que cae Rómulo Gallegos (Caballero, 2004) como vía expedita para tomar el poder, es adoptada como canal por este movimiento político en franca confrontación con la administración y las ideas políticas de Betancourt.

La única observación respecto de la representación documental de estos episodios, ilustrados con documentos pertinentes a los mismos y proveedores de detalles de los hechos históricos a que aluden, es que no permite entrever una distinción clara del comienzo de un evento armado y el inicio del otro, ya que las tomas de ambos terminan fundiéndose entre sí en la secuencia, por lo cual se corre el riesgo de que la audiencia no iniciada o desconocedora de este período histórico tienda a confundirse.

Se apertura en este punto de la narrativa un ciclo dedicado a promocionar las conquistas y logros de Rómulo Betancourt, especialmente en el ámbito de la atención social, de la modernización económica y del consiguiente proceso de industrialización nacional desprendido de ésta, cuestión que en nada contradice los hechos reales¹³⁰, de acuerdo a María Teresa Romero (2005).

La firma de la Ley de Reforma Agraria es el primer evento de esta etapa reseñado en comentario e imágenes (time code: 42:19 a 42:47). Éstas últimas constan de innumerables planos de la gran concurrencia de campesinos en el Arco de Federación de Carabobo, la llegada de Betancourt acompañado de su esposa y Primera Dama Carmen Valverde y seguido por la multitud, un primer plano de Rafael Caldera junto a Jóvito Villalba quien a su vez habla con Ramón Quijada, militante de Acción

¹³⁰ “En el área político-administrativa además de la promulgación de la nueva Constitución...se emprende la reorganización de la administración pública... En materia económica se hizo énfasis en la reforma agraria, en la política de industrialización por la vía de sustitución de importaciones y en el desarrollo de la industria petrolera con la creación de la Corporación Venezolana de Petróleo (CVP) y de la OPEP...se sentaron las bases en su quinquenio para elevar el sistema educacional...para diciembre de 1963, el presidente del Banco Central de Venezuela, Alfredo Machado Gómez, declaraba que la economía nacional había superado la marca de los años precedentes en cuanto a cifras positivas de recuperación y que la tasa de crecimiento económico se situaba entre el 4 y 5 %” (Romero, 2005).

Democrática y representante del movimiento sindical campesino (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007), y, como culminación visual de este tema, planos de Betancourt firmando la Ley.

En la segunda parte de esta secuencia (time code: 42:19 a 42:47) la estrategia expositiva sigue apuntando a reconocer los beneficios de la reforma agraria, ésta vez, empleando como canal de ilustración la visita de Kennedy a propósito del desarrollo del instrumento legal. Así, distintos planos de ambos presidentes que tienen por locación la Hacienda La Morita, cumplen con la premisa de sostener lo positivo de la iniciativa.

El muestrario de lo que será el sistema de conciliación de élites (Rey citado en Romero, 2005) propugnado –y practicado- por Betancourt durante su presidencia constitucional, continúa imbricado en las secuencias venideras de la representación. Una de éstas (time code: 42:48 a 43:04) se dedica a mostrar planos medios de Betancourt junto a generales de la aviación, otro plano medio de Rómulo Betancourt estrechando la mano de dos pilotos en la base aérea, un plano general de militares sentados en pupitres, seguido de un plano medio del Presidente dirigiendo unas palabras a los aprendices militares, entre algunos más.

El interés de Betancourt por interrelacionarse y cimentar las bases de entendimiento con las diversas esferas de la sociedad¹³¹ continúa contenido en la representación, esta

¹³¹ “Los lunes recibía en su despacho al comando de AD y luego lo dedicaba enteramente a su gabinete; los martes se reunía con los jefes de los diversos partidos políticos; el miércoles con los dirigentes

vez orientada a ilustrar su contacto cordial con la institución eclesiástica (time code: 43:05 a 43:23). Son tomas que registran un gran acontecimiento para el clero: la designación del Arzobispo Quintero como primer Cardenal venezolano (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007). Ellas abarcan planos de Rómulo Betancourt junto al Cardenal recorriendo las calles en un carro descapotado, intercaladas con tomas de la multitud reunida en las calles a su paso, así como diversos planos en el interior de una iglesia junto a algunos miembros del gabinete como Rafael Caldera y Raúl Leoni.

La seguidilla de obras y alcances del gobierno continúan ocupando el centro del eje discursivo de la narrativa documental que, en la secuencia venidera (time code: 43:04 a 43:43) pone de relieve la creación de la OPEP, co-autoría de Betancourt y Juan Pablo Pérez Alfonso. Una compilación de imágenes, probablemente de orígenes disímiles en virtud de las diferencias en las locaciones, constituyen la secuencia visual: planos medios de obrero operando máquinas, plano medio de Rómulo Betancourt reclinado en baranda de barco junto a José Antonio Mayobre y su Jefe de Prensa para la época (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007), un primer plano de Betancourt saludando al presidente de la Corporación Venezolana de Petróleo –Gamboa- (idem); un plano medio de Betancourt junto a Juan Pablo Pérez Alfonso en el salón del Palacio Blanco y como conclusión varios planos de Betancourt dando discurso dentro del mismo salón.

sindicales y empresariales; el jueves, todo el día, era para el sector militar, y los viernes estaban reservados para sus viajes al interior del país” (Romero, 2005)

Prosigue una secuencia de enlace (time code: 43:44 a 44:00) con lo que será, en el cuerpo documental y más allá de él, (time code: 44:01 a 44:31), un discurso de importancia histórica por conjugar en palabras parte del patrimonio tanto de valores, como intelectual, filosófico y doctrinario legado por Betancourt. Para remitir a la secuencia previa de enlace (time code: 43:44 a 44:00) se puede decir que se compone de tomas que son el prelude de los primeros trabajos de Guri: plano general de plataforma sobre río, luego un plano medio de Betancourt caminando y bajando de la plataforma mientras personas de a pié le saludan, planos varios de Betancourt, Rafael Caldera, Raúl Leoni, Luis Julio Pocaterra y Belmoral –jefe civil- (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007) bajo plataforma de protección y un gran plano general de explosión de tierra como cierre.

En la secuencia entrante (time code: 44:01 a 44:31), nuevamente es la voz de Betancourt la que marca un compás de pausa entre lo narrado en off y lo testificado por él, lo cual permite adentrarse en esa dimensión de su complejo –y completo- ideario de líder, para comprender los acontecimientos históricos que se desenvuelven, bajo su mando presidencial, desde su visión.

En esta ocasión el sonido con la voz de Betancourt anuncia los avances en las obras de la construcción de la represa de Guri como “empresa de interés permanente para la nación” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films); para culminar con la exaltación de la continuidad como premisa para el desarrollo nacional y, la consecuente

reafirmación implícita de la alternabilidad del poder como medio para fortalecer el ejercicio democrático. Las imágenes que acompañan son tan sólo dos, que buscan mantener como punto focal de atención a Betancourt: un plano general del Presidente, interrumpido por unos segundos por una imagen de la maqueta de Guri, para regresar a un plano medio de Betancourt en plena alocución.

Esa alternabilidad del poder que en voz de Betancourt se expresa como norte del sistema democrático, se representa en acciones en la secuencia inmediata con la reseña visual del traspaso de mando de Betancourt al nuevo Presidente constitucionalmente elegido en los comicios del '64: Raúl Leoni. No obstante el anuncio de la conclusión del mandato de Betancourt sin haber incluido previamente el logro de la Constitución del '61, materializada bajo su administración, es una omisión histórica que amerita observación.

Si bien la nueva Carta Magna no fue responsabilidad directa de Betancourt, los esfuerzos por mantener el orden democrático y estimular el clima político y pluripartidista propicio para la discusión, redacción y aprobación de una Constitución moderna y acorde a las demandas de la sociedad democrática (*Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto, 2006). [Página web en línea]. Disponible:<http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 8 de abril de 2007]), se deben en buena parte al biografiado (M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007; Romero, 2005).

Como se mencionó con antelación, la próxima secuencia (time conde: 44:32 a 44:54) dedica imágenes varias de Rómulo Betancourt traspasando en el Salón Elíptico, la banda presidencial al nuevo presidente electo y compañero cercano desde sus tempranas incursiones políticas, Raúl Leoni. Prosigue un plano medio de Betancourt y la Primera Dama Carmen Valverde haciendo un saludo mientras bajan las escaleras del Congreso, un plano general del cordón militar que contiene el tumulto reunido en calles aledañas, un plano general de Betancourt caminando por el patio del Congreso junto al guardia civil Cuadrado Mendoza y Luis Augusto Dubuc (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Al final de la secuencia la voz en off hace mención del correcto manejo del erario público que condujo, ergo, su idéntica posición socioeconómica desde el momento que asumió la presidencia hasta salir de ella. Ilustran, en esta ocasión, imágenes varias de Betancourt en el Congreso junto a Rómulo Gallegos y Carlos D'Ascoli detrás de este y contrapicados de Luis Beltrán Prieto Figueroa desde el puesto de Presidencia del Congreso. Se tratan de imágenes de la juramentación de Betancourt como senador vitalicio en mayo del '64 (*Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto, 2006). [Página web en línea]. Disponible:<http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 8 de abril de 2007]) –aclaratoria que se omite en el comentario- para asegurar una pensión digna que le proporcione sustento (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007).

Las siguientes secuencias narran el retiro provisional de la política de Rómulo Betancourt y su posterior reaparición. Inician con una fracción de imágenes (time code: 44:55 a 45:31) de su vida en su nuevo domicilio, la ciudad suiza de Berna, con planos de fotos varias junto a su nueva esposa, Reneé Hartmann y fotos de él en solitario en ésta locación. En la narrativa releva una secuencia (time code: 45:32 a 46:02) con planos varios de la XVII Convención Nacional de AD, realizada en febrero de 1968. Contrapicados de Leoni, un plano medio de Gonzálo Barrios, contrapicados de Rómulo Betancourt, Gonzalo Barrios y Carlos Andrés Pérez, se compaginan entre sí acompañados, por medio del comentario, del anuncio de la escisión sufrida por AD¹³² que trae como saldo el retiro de algunos de sus líderes tradicionales.

Sobre este tema, al mencionarse en el documental la división más importante, sin indicar que se trata de la facción que apoya la candidatura presidencial de Luis Beltrán Prieto que pasaría a formar el MEP, se parte de la suposición de que quienes observan la biografía audiovisual cuentan con documentación o acercamiento previo a la historia narrada. Si bien el documental es una invitación a un primer acercamiento que intenta estimular el interés del público por realizar una posterior revisión bibliográfica acerca del personaje (R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007) orientada a ampliar conocimientos y precisar datos sobre su vida, se considera que no debe dejar de incluir ciertas precisiones que puedan guiar al desconocedor sobre los aspectos históricamente

¹³² El 10 de diciembre se forma el nuevo partido político bajo la nominación de “Movimiento Electoral del Pueblo” (MEP) con Luis Beltrán Prieto como Presidente y una nutrida integración de líderes y dirigentes que representan al magisterio y antes formaran parte del partido blanco. (Velásquez y otros, 1976).

relevantes –como quién se retira y cuál es el nuevo nombre del proyecto formado por quienes abandonan AD- que impactaron en la trayectoria vital del biografiado.

Esta secuencia recién comentada (time code: 45:35 a 46:02) finaliza con planos varios de la toma de posesión de Rafael Caldera en el Congreso, electo Presidente constitucional para el período 1969-1974. En la secuencia visual se deja ver la cara de una personalidad, para entonces, que sería futuro Presidente de la República: Luis Herrera Campíns.

Durante las secuencias finales la representación adopta una estrategia expositiva dirigida a relatar los últimos pasos de Betancourt en la vida política, resaltar la popularidad y respeto con que contaba el líder aún después de fallecido y presentar un breve resumen –en imágenes y en narración en off- de los aportes socio-políticos –y desde el lado humano- legados al país por el cual bregó desde la arena política a lo largo de su trayectoria vital.

La popularidad del líder se deja entrever en la secuencia (time code: 46:03 a 46:14) que narra su arribo a Caracas en 1972 tras el “exilio voluntario” (*Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto, 2006). [Página web en línea]. Disponible:<http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 8 de abril de 2007]). Primeros planos de personas aglomeradas en las instalaciones del aeropuerto, de pancartas que afirman el aprecio y arraigo logrado por el líder entre la gente –“un gran abrazo Rómulo, los trabajadores te

saludan”-, de una engorrosa salida del aeropuerto junto a Carlos Andrés Pérez y Gonzalo Barrios motivado a la multitud que se aglomera para recibirle, cuentan la historia de un Betancourt aún estimado entre la población.

El nuevo capítulo de Betancourt al establecerse en Caracas se representa con un tilt up de la Quinta Pacairigua donada por amigos y miembros de AD –toma realizada en la época de producción del documental, por la calidad técnica que presenta-, un zoom out de una foto en que aparecen él junto a su esposa Reneé con su biblioteca de fondo, un primer plano de la carátula del tomo 1 del Archivo Rómulo Betancourt –obra que inició en esta etapa -1989- y que concluyó en ésta (y otras cuatro) publicación (es) -durante años ´90, ´91, ´94 y ´96- cuya carátula se muestra en el documental en formato cine filmado en plena producción-, tomas de la foto de su madre Virginia Bello con anaqueles de libros de su biblioteca de fondo y un tilt up de la foto de Betancourt leyendo un libro hasta enmarcar un primer plano de su cara y los libros de la biblioteca de fondo.

El 18 de Agosto de 1972 (Velásquez y otros, 1976) –no en 1973 como se afirma en el comentario del documental (time code: 46:43 a 47:03), presentando un desfase de un año- se consuma la Convención Nacional de AD, en la que sale victorioso Carlos Andrés Pérez como candidato presidencial en representación de la tolda blanca (Velásquez y otros, 1976), en parte gracias al espaldarazo dado por Betancourt a su nominación. Este hecho es representado con imágenes varias *in situ* que muestra un primer plano de Rómulo Betancourt hasta llegar a Carlos Andrés Pérez a través de un

paneo, contrapicados de Carlos Andrés Pérez dando discurso frente al micrófono, para empalmar con tomas del acto de traspaso del gobierno tras su triunfo en las elecciones presidenciales para el período constitucional 1974-1978 (Velásquez y otros, 1976).

Inicia una secuencia (time code: 47:04 a 47:26) que levanta polémicas ya que, se estima no provee detalles narrativos –a través del comentario en off- del emblemático discurso dirigido por Rómulo Betancourt al Senado frente al dilema planteado entre las fuerzas políticas del parlamento en torno al artículo 5 de la Ley de Nacionalización del Petróleo (Velásquez y otros, 1976; *Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto, 2006). [Página web en línea]. Disponible:<http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 8 de abril de 2007]). Si bien la voz en off apunta ligeramente la puesta en marcha de la nacionalización de las industrias petroleras y del hierro y les destaca como fundamentos expresados por Betancourt para el desarrollo de la economía nacional, no profundiza a través de recursos como la inclusión de extractos del sonido del discurso o aclaratorias del accidentado proceso que tuvo este hecho histórico y la participación determinante de Betancourt en el mismo por medio de su alocución. Este hecho de relieve en la vida del biografiado toma mayor importancia histórica al ser la única intervención emitida por él en calidad de Senador ante el Congreso (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de abril, 2007), en defensa del proyecto de nacionalización que, sumado a otras voluntades, se dedicó a desarrollar desde la labor política colectiva previamente emprendida.

A pesar de la observación, vale el reconocimiento de las profusas imágenes que componen la secuencia (time code: 47:04 a 47:26), las cuales se suponen provenientes del stock del *Noticiero Nacional* de la época contratado para la promoción mediática de las obras del presidente Carlos Andrés Pérez. Entre éstas se incluyen tomas aéreas de campos de explotación de minas, planos del Presidente izando la bandera nacional en el asta en signo de nacionalización, tomas aéreas de un parque industrial, y planos de obreros que ajustan maquinarias petroleras y taladradoras de petróleo.

De acuerdo al orden de sucesión, inicia una secuencia (time code: 47:27 a 47:35) en la cual se yuxtaponen dos imágenes fotográficas en las que aparece Rómulo Betancourt junto a dos personalidades políticas internacionales: Bill Grant (V. Betancourt, entrevista personal 8 de abril, 2007) y Françoise Mitterrand (idem), futuro Presidente de Francia para 1981. Aquí se denota, con el conjunto compuesto entre imágenes y comentario, la ininterrumpida labor en activar las relaciones y dar lectura a las realidades próximas y extramuros, sostenida por Betancourt aún después de su pase a retiro.

El distanciamiento que luego pasaría a ser oposición abierta de Betancourt hacia el oficialismo de Carlos Andrés Pérez¹³³, se deja entrever en las confrontaciones de las campañas internas del partido –año 77- para elegir candidato a la presidencia, en las cuales Betancourt apoya a Luis Piñerúa Ordaz en contraposición al candidato por el

¹³³ La creciente corrupción desatada en el seno de la administración pública junto a la periodización de prácticas irregulares que conllevaron a un clientelismo, amiguismo, partidismo y burocratización creciente –tanto del gobierno como del partido- conllevaron a esta ruptura (Romero, 2005).

cual el mandatario actual aboga: Jaime Lusinchi (Romero, 2005). Las diferencias entre el Presidente Pérez y Betancourt, que determinaron a este último a comprometerse públicamente con la candidatura de Luis Piñerúa, se omiten en el discurso narrativo (time code: 47:36 a 47:54) en consistencia con el tono positivo y de solidaridad entre compañeros que ha mantenido la representación hasta el momento. Tan sólo se muestra –con una amplia galería de imágenes- a un Betancourt que apoya la candidatura de Luis Piñerúa Ordaz y aparece públicamente en sus mítines dando discursos en su favor.

Encabeza la próxima secuencia (time code: 47:55 a 48:08) la reposición de la famosa frase -“We will come back”- pronunciada por Betancourt, ante la derrota electoral del candidato apoyado, que ha permanecido en el imaginario social hasta nuestros días, junto a la imagen televisada de Betancourt correspondiente a esta declaración. La referencia que el comentario en off hace a la alternabilidad del poder y su adopción definitiva dentro del juego democrático venezolano, se complementa con un zoom in en picado de Luis Herrera Campíns juramentándose Presidente en el Salón Elíptico del Congreso y un paneo que va desde Jóvito Villalba pasa por Rafael Caldera y se congela en la figura de Betancourt sentado en el Congreso.

La próxima secuencia se dedica a reproducir un discurso de Rómulo Betancourt, de gran importancia testimonial, ya que en éste reconoce los desaciertos a que esta sometida la democracia, como cualquier otro sistema político, pero enfatizando la perfectibilidad que permite este esquema político-administrativo, que contribuyó a instaurar en el país, como vía para superar los problemas engendrados. El talante moral

y los principios de honradez inculcados por su padre¹³⁴ le distinguieron a lo largo de toda su carrera política (Caballero, 2004; Romero, 2005) y su debido destaque no es pasado por alto en la representación documental.

Las imágenes complementarias, imprimen mayor impacto a sus palabras. Su totalidad, a excepción de una imagen de la plenaria a toda capacidad, se concentran en su figura: un plano general de una foto de Betancourt en su tercera edad, un tilt up de un retrato plástico de su porte y figura y un primer plano de su semblante en este retrato.

Ya entre las últimas secuencias (time code: 48:34 a 48:54), se encuentra la fase narrativa que representa el fallecimiento del líder político con una foto en primer plano de Rómulo Betancourt en la tercera edad y un retorno instantáneo a la foto en la que aparece durante la época de la generación del '28, como dibujando con la yuxtaposición una suerte de ciclo sin el cual la vida de Betancourt no podría comprenderse: desde el inicio hasta el fin una voluntad que transita en la búsqueda de un cambio justo para la sociedad. Al menos ésto es lo que puede interpretarse de parte del postulado del comentario hilvanado con estas imágenes. El inicio de la despedida al personaje continúa con una foto de la fachada del Doctor's Hospital de Nueva York, donde fallece, tal y como informa el comentario, el 28 de septiembre de 1981.

¹³⁴ “la muerte del viejo ha sido para mí un golpe rudo...la única compensación que tuvo fue la de verme con una línea clara y recta de honradez personal y pública, traduciendo a hechos las normas de conducta que me enseñó siempre” (Betancourt –a propósito de la muerte de su padre- citado en Romero, 2005).

La narrativa prosigue representando la muerte de Betancourt (time code: 49:22 a 51:05), ésta vez, con imágenes que resultan en un documento histórico aún más elocuente que las palabras empleadas para narrarlo. De removerse éstas se comprendería igual cabalmente lo que el rompecabezas de tomas muestra: una expresión espontánea de parte de la sociedad entera que decide pagar su último tributo a Betancourt ofreciendo una procesión fúnebre, con su féretro en hombros, desde el centro de Caracas hasta el Cementerio del Este (V. Betancourt, entrevista personal, 8 de marzo, 2007). Planos desde la llegada de la urna con su cuerpo en el aeropuerto, pasando por varios grandes primeros planos de la multitud desfilando por la Avenida Baralt y otras zonas de Caracas, demuestran el respeto y aceptación que Betancourt logró entre la ciudadanía aún después de expirar.

La última de las secuencias que componen el documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* (time code: 49:22 a 51:05) se constituye por un collage de fotos de Betancourt que pasea por todas las etapas de su trayectoria vital en orden cronológico. –tilt up de foto Betancourt en juventud, extracto de recreación del asalto al Cuartel San Carlos, paneo de foto Betancourt arengando en el '36, zoom in foto de Rómulo Betancourt y Jóvito Villalba jóvenes en hombros de la gente¹³⁵, Tilt up de foto de Betancourt en Chile, varios ángulos de Betancourt arengando durante la Junta Revolucionaria de Gobierno; plano medio de Betancourt dando memoria y cuenta de su presidencia del trienio en Congreso, toma cenital de gente copando las calles,

¹³⁵ Esta foto es un registro del día en que Rómulo Betancourt y Jóvito Villalba son absueltos por Eleazar López Contreras luego de su participación agitadora en la huelga de junio del '36. Los manifestantes expectantes frente a “las puertas del “Obispo” toma en hombros “a dos líderes: él y Jóvito Villalba” (Caballero, 2004).

aplaudiendo y con pancartas, plano medio de Betancourt efectuando saludo desde balcón, y plano medio de Betancourt sonriendo frente a niños que ondean pequeñas banderas, seguido de cinco zoom ins de foto de Betancourt maduro hasta abarcar su cara en primerísimo primer plano, por mencionar algunas.

En este cierre de la representación las palabras finales son delegadas, acertadamente, al protagonista de la compilación documental, a través de la selección de un extracto del discurso en que realiza una exposición de motivos, cargada de *pathos* y desde una posición muy humana, de lo que movilizó su interés por instituir la democracia. Es ésta, según el biografiado, ocupó siempre la prioridad “la gloria de Venezuela y la felicidad de su pueblo” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films).

Como último aporte nacido del análisis, una observación capital merece ser argumentada acerca de la estrategia de presentación del contenido histórico por medio de su enunciación en el documental, específicamente en el comentario.

Es posible identificar cómo en cada secuencia que narra los períodos en que Betancourt preside el Gobierno Nacional –el trienio 1945-1948 y posteriormente la presidencia constitucional desde el ‘59 hasta el ‘64- el comentario en off adopta la tendencia, parcialmente, de atribuir y restringir sus alcances a la figura de Betancourt por medio del empleo del pronombre posesivo en tercera persona del plural –suyo-. Este tono hacia el personalismo en la presentación de los logros contenido en las

secuencias dedicadas a su mandato, se distancia del tono adoptado en secuencias anteriores –bien por comentario en off, bien por la voz en off de Betancourt- que describe a un proyecto inclusivo, compuesto por múltiples voluntades y compartidas responsabilidades en su consolidación a través del empleo del pronombre posesivo en tercera persona del plural –nuestro, de ellos-.

Como ejemplo de la narración que imprime tono personalista a las administraciones de Betancourt se encuentran las secuencias de time code 26:32 a 27:01 y 28:01 a 28:20, las secuencia de time code 41:26 a 41:52 y 42:19 a 42:47; y la secuencia con time code 47:04 a 47:26. La primera de las secuencias recién señalada relata: “Rómulo Betancourt, *quien inmediatamente transforma* ¹³⁶en revolución lo que en un principio pudo haber sido un golpe de estado más” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). El giro discursivo del comentario apunta a que el único que reúne las facultades para hacer posible esa transformación, en solitario, es Rómulo Betancourt.

En la próxima secuencia identificada (time code: 28:01 a 28:20) el comentario de la voz en off impersonal apunta “Desde Miraflores Rómulo pone en práctica *su* proyecto político que *había formulado* ¹³⁷ en el Plan de Barranquilla, en los artículos del diario *Ahora*”. (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la*

¹³⁶ Las cursivas son agregado propio.

¹³⁷ Idem.

democracia. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). En este enunciado el pronombre posesivo “su proyecto” y la reafirmación de que “-él- había formulado” deja claro que el proyecto político puesto en marcha durante el trienio se atribuye íntegramente a Betancourt. Paradójicamente, acompañan imágenes en las que aparecen miembros del gabinete reunidos con Rómulo Betancourt en una jornada de discusiones con variadas intervenciones y demostración de pluralidad en el debate.

Continúa en ésta tónica la tercera secuencia mencionada (time code: 41:26 a 41:52), cuya narración en off expone: “su¹³⁸ gobierno también enfrenta los embates de la rebelión armada...” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). Aquí, referido a una etapa del período constitucional que preside, se insiste en concentrar el dominio pleno del poder gubernamental en Betancourt, ya que no se designa como “el” gobierno del cual otros ministros también forman parte activa. Tan significativa resulta la participación de éstos para el quinquenio que, de acuerdo a María Teresa Romero (2005), Betancourt dedicaba largo tiempo a escuchar las exposiciones y recomendaciones de cada integrante del gabinete y demás colaboradores.

Nuevamente, y en consistencia con lo anterior, se aplica en el comentario la fórmula del pronombre posesivo en tercera persona en una de las secuencias (time code: 42:19 a 42:47) dedicadas a narrar los pormenores de la Presidencia Constitucional de Betancourt. En ésta ocasión el comentario dictamina: “no obstante los esfuerzos para

¹³⁸ Idem.

mantener la estabilidad del sistema democrático *su*¹³⁹ gobierno comienza a generar beneficios”. (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). Los argumentos de la secuencia anterior equivalen para la conclusión acerca de ésta.

Finalmente, la única secuencia que sale del esquema presidencia de Betancourt = tendencia al monopolio en los créditos de las obras, es la de time code: 47:04 a 47:26. Aún y cuando cronológicamente la narración no se sitúa en ninguna de las dos jefaturas de Estado sino en la etapa del retiro parcial de Betancourt de la actividad política, continúa asignándole a éste, centralizadamente, los méritos del proyecto político que lideró y legó al afirmar: “Betancourt reflexiona...sobre las limitaciones y desviaciones que ha sufrido en la práctica *su*¹⁴⁰ proyecto político” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films).

Ahora bien, los principales sustentos de fondo para demostrar que éstas no se tratan de observaciones caprichosas se esbozan a continuación: en algunas de las secuencias en las que se permite la conducción del comentario por la voz de Betancourt, se pone de manifiesto el contraste existente en el tono discursivo de extrañamiento entre Betancourt y el proyecto político colectivo que dirigió –a través de la voz en off-,

¹³⁹ Idem

¹⁴⁰ Idem

versus la defensa que mantiene el biografiado de lo que fue un proyecto contraído y encaminado grupalmente-.

Como muestra de la singular tendencia de Betancourt a aglutinar, intercambiar ideas y ser vórtice para su implementación sin olvidar el valor de cada componente humano involucrado, es decir, eso mismo que Caballero (2004) denominó en él “un hombre-organización”¹⁴¹, se presentan varios ejemplos extraídos de las secuencias documentales.

En la primera de éstas (time code: 11:30 a 12:29) Betancourt declara “*nosotros*¹⁴² éramos un grupo de estudiantes muy influidos por un libro de contrabando que llegó aquí”, para más adelante rematar en la misma secuencia con “así nos sentíamos *nosotros*¹⁴³, unos jóvenes dispuestos al sacrificio” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). Nótese la insistencia de Betancourt de asociarse a terceros hasta fundirse con ellos a través del nosotros, en rechazo a una postura personalista.

Al final de la secuencia con time code: 12:46 a 13:53, el líder político conjuga los verbos empleados en tercera persona del plural a modo de distribuir responsabilidades

¹⁴¹ “O sea alguien que no puede concebirse a sí mismo fuera del contacto con una agrupación, con un equipo de hombres que el dirija” (Caballero, 2004).

¹⁴² Idem

¹⁴³ Idem

de una idea emancipadora, en proporciones equitativas, entre todos los involucrados: “y entonces *dijimos*¹⁴⁴: “no, lo que *tenemos*¹⁴⁵ que hacer es despertar esa fuerza, organizarla, canalizarla, educarla” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). La responsabilidad del Asalto al Cuartel San Carlos también es compartida en el comentario de Betancourt con el resto de los estudiantes implicados: “En San Carlos *estamos*¹⁴⁶ peleando más o menos desde las 12 de la noche”

Betancourt repite la estrategia discursiva de emplear el pronombre posesivo –y un verbo- conjugado en tercera persona del plural en dos ocasiones durante la misma secuencia (time code: 16:50 a 17:14), para referirse al grupo de la Generación del '28. Es así como en la apertura de ésta dice “*Nosotros*¹⁴⁷ cuando salimos de Venezuela en el año 1928 *éramos* unos analfabetos políticos”. Concluye con “Éste es el origen de *nuestra* propensión a formar partidos políticos”.

La mayor contradicción y definitiva sentencia, al menos por parte de Betancourt, de lo limitado que resulta plantear el proyecto político emprendido en términos personales, se avizora dos secuencias más adelante (time code: 17:38 a 17:44). Aquí Betancourt plantea “Y ha sido el Plan de Barranquilla en que *nosotros* echamos las bases

¹⁴⁴ Idem

¹⁴⁵ Idem

¹⁴⁶ Idem

¹⁴⁷ Idem

ideológicas de Acción Democrática” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films). Amerita destacarse que no sólo Betancourt señala la iniciativa del Plan de Barranquilla como una iniciativa colectiva sino que, además, reafirma que los mismos integrantes que le dieran vida al Plan son, junto a él, los miembros fundadores de Acción Democrática.

La última secuencia en la que se evidencia la noción de participación sistemática de fundadores y militantes y su contribución a la organización y doctrina como pilar fundamental para Rómulo Betancourt, es en la presente en el time code. 23:47 a 24:18. Allí Betancourt manifiesta: “*nosotros*¹⁴⁸ encontramos una materia prima, que sí tenía excelencias tuyas, propias”. Reanuda en el encabezado de la última exposición en la secuencia al decir “Yo creo que es fundamental *en la obra de los fundadores*¹⁴⁹ de Acción Democrática” (Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films).

Para concluir sobre el tema de lo apropiado o no que resulta usar en la narración en off del documental conjugaciones que únicamente remitan a Betancourt como responsable del “proyecto político” que viabilizó, simplemente es necesario acudir a la

¹⁴⁸ Idem

¹⁴⁹ Idem

estadística: de 14 voz¹⁵⁰ en off de Betancourt insertas en el comentario del documental, 9 incluyen bien un pronombre posesivo en tercera persona del plural, bien un verbo conjugado en este mismo tiempo y número verbal.

“...El gobierno que presidí pertenece ya a la historia de Venezuela...”

Rómulo Betancourt, en *Selección de Escritos Políticos*, 2007, pp. 395

Los recursos expositivos posibles, como bien se recalcó *in extenso* en el marco teórico, aún y cuando se fundamentan principalmente en el diálogo hecho histórico-estrategia narrativa y los consecuentes argumentos que despliega el realizador –a través del montaje, del estilo de tomas, de la selección y disposición de documentos- para lograr una adaptación audiovisual de calidad, cuentan con técnicas y fuentes adicionales (Escudero, 2000; Barnouw, 1998; Rosenthal, 1988; Dam, Boada & Briceño, 1989; Díaz Piña, 1990) que se colocan al servicio del refuerzo de la estrategia narrativa.

Su selección y posterior despliegue fílmico se hace patente en *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* como medio de ilustración de lo narrado en el comentario en off –en muchos casos contando con el propio Betancourt como emisor-

¹⁵⁰ El cálculo no incluye los sonidos incorporados por considerarles un género diferente a la entrevista –empleada como herramienta para el registro del comentario en off- y, por ende, manejado bajo una convención, función y estilismo distinto, ya que el empleo de los pronombres posesivos se hace menos frecuente en estos –al menos en el caso de Betancourt-.

hasta fundirse indisolublemente con la “voz” de fondo del documental (Rosenthal, 1988), entendida como ése discurso que le otorga tenor particular a la producción.

Entre los principales recursos empleados con fin de exponer visualmente la suma de períodos, de eventos particulares que componen la biografía de Betancourt, se encuentran, como bien se demostró en el apartado anterior, un ingente de registros fotográficos que abarcan todas las etapas. Así desde la introducción del Betancourt infante, pasando por el joven del Liceo Caracas, de la generación del '28; del despertar político durante el Plan de Barranquilla y el exilio en Costa Rica, hasta el arribar al Betancourt del P.D.N., del segundo exilio, de la Presidencia de la Junta Revolucionaria de Gobierno, del tercer exilio, de la resistencia, del mandato constitucional y del retiro de la actividad política, se cuenta con apoyo fotográfico pertinente basado en fuentes históricas de primera mano –fotografías tomadas *in situ*-.

Las reconstrucciones por la vía de la recreación (Díaz Piña, 1990) luego del recurso fotográfico, se constituyen en los soportes de información visual más profusos del documental. Desde el inicio del mismo se muestran como herramienta esencial para simular lo que serían las anécdotas de infancia de Rómulo Betancourt, siempre asociadas a su formación intelectual y moral. Así entre las primeras secuencias (time code: 01:08 a 01:40) del compilado documental se encuentran la recreación de la anécdota en que Betancourt sustrae periódicos a sus padres para leerlos desde muy temprana edad, como vía para representar su afición precoz por la lectura y el conocimiento.

Prosiguen, entre los minutos iniciales (time code: 02:51 a 03:38), reconstrucciones de la gestión del padre de Betancourt, hombre de liderazgo entre el pueblo, para buscar consensos que permitan traer a un profesor a Guatire. Esta recreación empalma con otra en la que se representa la llegada del Profesor Fermín, que tan positivamente influiría en la educación de Betancourt, según sus propias palabras. La secuencia venidera continúa en la misma tónica recreativa (time code: 03:40 a 04:31), esta vez, concentrándose en dramatizar las clases en contacto con el campo que el Maestro Fermín imparte a Betancourt, las jornadas de trabajo que impone a los niños para construir aulas autosuficientemente y la anécdota en que Betancourt niño, ante la inconformidad de su padre frente a estos métodos, manifiesta entusiasmo y aprecio por la enseñanza de Fermín.

La representación de las actividades y los estados de ánimo que se infiere –por su declaración- experimentó Betancourt con estas clases tan particulares que lo ponían en contacto con el medio ambiente, continúan su curso en la próxima secuencia (time code: 04:31 a 04:59).

La implementación del recurso reconstructivo que se encuentra restringida a la etapa de niñez (time code: 05:50 a 06:11), concluye con la narración de la epidemia que azota al país para cuando cuenta con diez años de edad, la gripe española, así como el modo en que el niño Betancourt tiene su primera aproximación con la justicia: observa con asombro cómo los campesinos son reclutados a la fuerza.

Nuevamente la técnica de la interpretación ficcional es incluida en una próxima secuencia (time code: 08:16 a 08:26) en breve desarrollo para mostrar un retrato típico de lo que serían las reuniones de Betancourt junto a sus amigos universitarios en la Cervecería Donzella.

Seguidamente se aproximan dos recreaciones que podrían ser consideradas entre las capitales del documental, por revelar detalles de lo que fuera la prisión de Betancourt en el '28 (time code: 10:12 a 11:29) junto a Guillermo Prince Lara, Pío Tamayo y Jóvito Villalba, luego de las manifestaciones de la Semana del Estudiante; y posteriormente la reconstrucción del Asalto al Cuartel San Carlos (time code: 13:54 a 14:55) ese mismo año '28, la acción subversiva encaminada, su participación en ella, los inconvenientes y el desenlace negativo para los alzados.

Cabe destacar que, según revela el conductor de la narración para éstas recreaciones, el propio Betancourt, el primer evento –la prisión en el Cuño luego el traslado al Cuartel San Carlos y las manifestaciones de solidaridad que esto origina entre la sociedad- trae como consecuencia el segundo –el asalto al Cuartel San Carlos por parte de estudiantes y la baja oficialidad-, dejando así un testimonio de valor histórico que revela el modo en que, desde un evento, se reúnen las causas para disparar otro de naturaleza más activa.

Sin embargo, no debe pasar por alto una secuencia adicional (time code: 11:30 a 12:29), que se encuentra en medio de estas dos, en las que también se implementa el

recurso de la recreación. Allí se dramatiza el contrabando del libro prohibido Satchka Yegulev, recreación en la que, al igual que las otras, estéticamente se cuida la puesta en escena pero, en éste caso representa un desafío mayor por valerse de muchas tomas que van a un ritmo más acelerado para dar sensación de dinamismo y participación. Al duplicarse las tomas yuxtapuestas se duplican los riesgos de error en la ambientación, vestuario y demás. Sin embargo ésta recreación es el caso inverso, la puesta en escena destaca por su calidad al cuidar la locación –se identifican espacios del actual Palacio de Las Academias que para la época sería el recinto de la Universidad Central de Venezuela-, el mobiliario de época, el vestuario y demás objetos –caja de habano, carátula de libro de la época-.

El recurso prosigue su desarrollo en la secuencia venidera (time code: 14:56 a 16:27). Esta vez es utilizado como medio para exponer lo que sería el exilio de Betancourt en Curazao, su desempeño incipiente en la actividad de asistente de contaduría y sus consecuencias determinantes, las cuales contribuyen a su entendimiento de los problemas venezolanos: el primer contacto del biografiado con el tema petrolero y su consecuente interés por estudiar a partir de entonces sobre esta materia. Destaca, por lo singular del hecho, la anécdota en que Betancourt comienza a despuntar su faceta de autodidacta al aprender a leer en inglés con un libro sobre temas petroleros y un diccionario como único apoyo.

En adelante, parte de los fragmentos del documental se dedicarán a introducir algunas recreaciones de origen, es decir, recreaciones que fueron tomadas del material

de archivo disponible y, por ende, producidas con antelación en su época. Una breve imagen (time code: 20:14 a 20:30) –se estima que debió haber sido filmada posterior a la época de López Contreras¹⁵¹- de un hombre a gachas pintando las siglas del P.D.N. sobre la pared forma parte de este grupo de recreaciones extemporáneas a la época de producción del documental. Parece una típica imagen de propaganda ya que la pared de utilería en la que pinta el hombre y la cuidadosa estabilidad de la cámara hacen pensar en la producción intencionada.

Otra breve imagen con características de recreación de origen (time code: 20:30 a 20:50) muestra una dramatización lo que sería una acción de irrupción violenta en una propiedad privada, por parte de cuerpos de violencia legítima. Se ignora la fecha en que pudo haber sido producida, lo que si resulta evidente es la planificación del registro y la preparación de un guión para realizarlo, ya que resulta poco probable que, para las épocas de las dictaduras o sus transiciones –López Contreras, Medina Angarita- el gobierno nacional –quien tenía, prácticamente, el acceso absoluto sobre las productoras cinematográficas como ya se ha argumentado- se documentaran fílmicamente hechos que pusieran en mayor evidencia la represión demostrada al adoptar éste tipo de acciones.

Un nuevo caso de recreación de origen (time code: 23:47 a 24:18), que ya fuera expuesto con anterioridad en el apartado precedente, se presenta en el documental. Éste se refiere a una propaganda de Acción Democrática que presenta el mayor cuidado en la

¹⁵¹ Ya que para ese entonces el partido estaba ilegalizado y algunos de sus líderes, incluyendo a Betancourt, desterrados del país. (Caballero, 2004).

puesta en escena, las tomas realizadas y el hilo narrativo en general. Las razones para estas aseveraciones, como ya se advirtió, fueron despejadas previamente en el pasado análisis.

Otra dramatización de origen (time code: 30:39 a 31:25) parece emparentarse con las características de la anterior. Se tratan de varios planos de trabajadores –secretaria, mecánico, estudiantes, obreros, campesinos- que muestran el dedo meñique entintado en señal de voto. Cada uno de ellos mira de frente a la cámara y realiza, casi siempre, un gesto de complacencia con la cara. La calidad técnica diverge en mucho de la presente en las filmaciones del '89 –año de realización- y la intención propagandística del voto impera como mensaje de fondo.

El recurso recreativo demuestra su importancia como técnica de apoyo para el realizador del documental, en especial, cuando es Betancourt quien lleva la batuta de la narración. El siguiente ejemplo es una muestra de esto: el primer atentado que Betancourt sufre es narrado por él con lujo de detalles e ilustrado, a la par, por medio de una recreación (time code: 34:59 a 35:44) en la que se interpreta cada acción al ritmo que Betancourt la comunica. No obstante, se presenta una pequeña omisión en la recreación que, aunque ligera, merece ser señalada: según consta en los documentos (Fundación Rómulo Betancourt, 2003) en el atentado frustrado de La Habana se intentó inyectar el veneno letal a Betancourt con una jeringa de cobre de gran tamaño, no con una jeringa convencional –ésta última es la que se emplea en la recreación-.

A pesar de que en ésta última recreación un pequeño detalle pasa por alto, en general se observa, tanto en ésta como en el resto de las reconstrucciones de éste tipo, gran cuidado en mantener fidelidad a los hechos.

En este punto se debe retornar a la identificación de la serie de recreaciones extemporáneas a la producción del documental. Según Restifo (entrevista personal, 12 de marzo, 2007) la recreación del atentado de Los Próceres fue una dramatización hallada –según Oteyza no fue realizada por Bolívar Films, es decir, no pertenece al archivo (C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007)- que se implementó por lo apegada a las características de los hechos que querían representarse. Este carácter de propiedad demostrado por las tomas de dicha dramatización (time code: 40:36 a 41:01) –modelo de autos de los ´60 rondando, un auto se ve orillado al fondo, un primer plano de éste auto que luego explota y el humo sale de éste- condujo a su adopción como estrategia expositiva en la representación.

Es posible identificar una interpretación ficcional adicional que, en este caso, levanta sospechas sobre si fue inicialmente realizada o se constituye en un montaje de varias tomas inconexas para dar la sensación de un mismo evento. Se trata de planos insertos en la polémica secuencia (time code: 41:02 a 41:25) que resultó tergiversada en su contenido, como ya se explicó, pues en la representación se hace aparecer a Betancourt en televisión tras el atentado con un sonido que no corresponde a lo que se ve.

Ahora bien, en virtud de la descontextualización y la tergiversación ya puntualizadas en ésta secuencia, resulta genuino poner en duda si las imágenes fueron realmente una recreación de la época. Las conjeturas apuntan a que, para posibilitar la descontextualización, fue necesario que el realizador interviniera en la posterior yuxtaposición de tomas, es decir, editó la toma de la reunión en familia dramatizada, la empalmó con la toma que muestra la televisión –que pudo provenir de este mismo registro de la familia u otro- y posteriormente montó la imagen extemporánea de Rómulo Betancourt realizando la alocución televisiva.

Recapitulando, en la mayoría de estas recreaciones, salvo en las recreaciones de origen y la recreación del encuentro de los amigos en la cervecería Donzella, así como la del atentado en Los Próceres, se puede identificar cómo lo que Díaz Piña (1990) llama la “estrategia de búsqueda” estuvo en buena parte orientada por lo que Betancourt proveía en sus intervenciones. Es él quién, en casi todas las representaciones, emite toda la información necesaria para documentar al realizador de cara a la recreación. Su testimonio se convierte, de ésta manera, en fuente primordial que dota de la materia prima necesaria –datos, precisiones, detalles, ubicación y contexto- para documentar los hechos.

Ello no resta mérito al equipo realizador en lo que se asume como una investigación paralela de ciertos detalles, sobre todo los referidos al contexto y las usanzas de la época, que en muchos casos no son abarcados por las declaraciones de Betancourt, al menos en los extractos seleccionados y dispuestos en el documental.

En cuanto a la “estrategia de registro y presentación” a la que Díaz Piña (1990) alude, cabe destacar que el aporte creativo del realizador funciona en la producción y montaje posterior en su intento por imprimir verosimilitud a cada recreación. Amén de una puesta en escena cuidada –decorado y planos-, un casting acertado –actores que interpretaron creíblemente, semejantes físicamente a los personajes- y credibilidad, las estrategias narrativas transmiten lo que Betancourt refleja de los hechos: sensación de descubrimiento en caso de Betancourt niño que observa peones arrastrados por la recluta, tensión y confrontación en los acontecimientos del Cuartel San Carlos, solidaridad, lealtad y humor en la prisión de los jóvenes del '28; proeza y vocación para el estudio en Curazao, prodigiosidad y talento temprano en la anécdota de los periódicos, tensión y sentido del acecho en la recreación del primer atentado en Cuba, por mencionar algunas.

Pero como bien se plasma en el Marco Teórico, los múltiples recursos aprovechables para ilustrar por medio de imágenes –y sonidos- van más allá de la representación. En *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* se observa como también conviven técnicas diversas para aproximar al espectador a la representación de los hechos, tales como: pósters, documentos bibliográficos, sellos, firmas, documentos hemerográficos, carnets, entre otros que hacen honor a la amplia gama de recursos postulada por Barnouw (1998) como medio ilustrador en el documental.

A continuación se dará una rápida revisión a aquellos presentes en el compilado documental: una primera secuencia (time code: 09:15 a 10:11) se vale de tomas de la

reseña realizada en *El Universal* de la época sobre la Semana del Estudiante -1928-. La secuencia siguiente (time code: 10:12 a 11:29), en que se narra la prisión de Betancourt y los demás estudiantes, la recreación se alterna con tomas de ilustraciones que figuran un hombre con candado en la boca y un hombre con grillete.

En otra secuencia (time code: 16:50 a 17:14) los documentos registrados por la vía fílmica son pósters de movimientos políticos de izquierda –ya que salen hombres en serie mostrando el puño izquierdo en señal de lucha, símbolo adoptado por la izquierda desde ese entonces (años ´30)-, y pósters del primero de mayo –fecha universal en que los trabajadores manifiestan por reivindicaciones laborales-.

La próxima secuencia que se vale de este tipo de recursos visuales (time code: 17:38 a 17:44) concentra las tomas en un documento de gran valía histórica: El Plan de Barranquilla. Luego de hacer un rápido tilt down del documento, la toma se enfoca en las rúbricas de quienes suscribieron el Plan y, posteriormente, en un primer plano de la firma de su principal artífice, Rómulo Betancourt.

Dos secuencias más adelante (time code: 18:20 a 18:34) se plantea como parte del apoyo visual una toma del sello del clandestino Partido Comunista de Venezuela que operaba en la época, bajo la represión de Gómez. El siguiente plano que es dedicado a un documento hemerográfico (time code: 19:42 a 20:13) es un importante medidor histórico de la libertad de expresión que asomaba en tiempos de López: muestra una toma en primer plano de un titular que dice “ORVE en el cenit de la política nacional” y

luego varias tomas en primer plano de páginas de diario que dice “Viva la huelga!” “Contra el continuismo de las Cámaras!” “Contra el atentatorio proyecto Lara!” “Por elecciones para 1936, por una Venezuela libre y democrática!”.

En plan de cubrir las demandas visuales del documental el realizador recurre nuevamente a tomas hemerográficas (time code: 21:29 a 21:47) que ilustran la producción de artículos de Betancourt en el diario *Ahora* entre 1937 y 1939. Así se implementan un paneo del título del periódico y un tilt up de una de las columnas redactadas por Betancourt. La próxima secuencia en que se identifica el uso de esta modalidad para ilustrar (time code: 21:48 a 22:00) muestra tomas de boletines comunistas de la época como El Martillo, así como carnets de filiación al partido. Estas cumplen el papel de reseñar el deslinde entre el P.D.N. dirigido por Betancourt y el PCV.

Otro documento de gran valor testimonial es tomado fílmicamente (time code: 24:19 a 24:44) a continuación: Se trata del anuncio de prensa del primer mítin público de Acción Democrática a realizarse aquel emblemático agosto del '41, en el coso del Nuevo Circo. Allí se mencionan sus oradores y se exhorta a participar a la gente con un mensaje propagandístico. El siguiente recurso hemerográfico adherido a las imágenes del documental es una toma de un artículo en que se reseña la enfermedad de Diógenes Escalante, candidato independiente propuesto por Betancourt para las elecciones del '45.

Un tilt down en primer plano (time code: 34:04 a 34:16) de la lista de nombres de perseguidos políticos durante la dictadura de Pérez Jiménez prosigue como instrumento de apoyo que pudiese ser de tipo bibliográfico. El pudiese no es gratuito, ya que la procedencia de éste documento no se logró verificar. Continúan tomas de documentos con un peso histórico excepcional ya que se tratan de ilustraciones realizadas por los presos de Guasina –la isla en que Pérez Jiménez confinó a muchos de los contrarios al régimen-. Muestran la dureza extrema de las condiciones de su presidio: hombres con caras desencajadas, de contextura cadavérica, cruces en el suelo, soldados clavando espadas en el pecho de un hombre, entre otras imágenes que narran por sí solas la situación de crudeza e injusticia.

Justo la secuencia (time code: 36:48 a 37:14) que le sucede provee, a través de las tomas, imágenes del contenido del libro cuya autoría recae sobre Betancourt: *Venezuela Política y Petróleo*. Tilt ups de su carátula, de la primera página del capítulo I y de cuadros estadísticos completan la secuencia.

Como últimas tomas que se apoyan en éste tipo de recursos para la narración visual del documental se encuentran un primer plano (time code: 46:15 a 46:42) de la carátula del Tomo 1 del Archivo de Rómulo Betancourt –que abarca desde 1917 hasta 1929-, editado por la Fundación con su nombre luego de su muerte -1989-; y un tilt up de un retrato plástico del biografiado. Este último material figurativo empleado, es el único de su tipo introducido en la narrativa como apoyo ilustrativo.

CONCLUSIÓN

La primera lección que el concluyente trabajo arroja es que, tal y como afirma Rosenstone (1997), documental biográfico y bibliografía tradicional histórica acerca del personaje historiable Rómulo Betancourt no poseen parangón entre sí, al menos en los textos seleccionados para el estudio. Además de divergir en reglas narrativas –más complejidad y profundidad en tratamiento de detalles en la bibliografías textuales, en tanto el documental se centra en una exposición más acelerada y ligera de los hechos- y en el lenguaje que la estructura –lenguaje cinematográfico que combina imagen y sonido en el caso del documental y lenguaje enunciado únicamente a través de la escritura en las bibliografías textuales-, es posible comprender que a cada uno de los géneros le competen funciones diferentes al abordar la historia, de acuerdo a los potenciales y limitaciones que cada medio expresivo presenta.

Muestra de lo anterior es que si bien *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* abarca la totalidad del transcurso cronológico de Betancourt, no profundiza mayormente en ciertos hechos de relevancia histórica –como la primera protesta colectiva tras la muerte de Gómez el 14 de febrero del '36, el trienio, la resistencia durante la dictadura perezjimenista- que merecen una mirada más cercana a sus detalles y a las causas que originaron sus procesos.

Este sencillo resumen cinematográfico del itinerario seguido por Betancourt está a merced de las “convenciones del medio” (Ronsenstone, 1997), es decir, persigue adaptarse al ritmo idóneo de la narrativa audiovisual, que no se detiene por mucho tiempo en un solo hecho –demanda de continuidad inmediata-, y concordar con la tesis o “voz” (Rosenthal, 1988) adoptada por esa narrativa en todo momento, en éste caso identificada como una representación en clave positiva basada, según la perspectiva del realizador, en los aspectos más rescatables del personaje.

Para culminar la discusión de esta primera evidencia, vale la pena voltear la mirada a los textos bibliográficos seleccionados que versan sobre el personaje desde la perspectiva histórica. El registro cronológico de Rómulo Betancourt desarrollado desde la Fundación que lleva su nombre, no entra en este renglón por no pertenecer al género –es una fuente electrónica-, sin embargo es importante destacar que resulta en fuente de importancia capital por ofrecer una versión biográfica pormenorizada de gran riqueza informativa sobre el Presidente, se infiere, debido a la ventaja de poseer la custodia de la totalidad del archivo del personaje.

En el caso del libro *Venezuela Moderna* (Velásquez y otros, 1976) las características esenciales del texto son su profusión y precisión en los datos sobre los diversos hechos componentes de la trayectoria pública de la figura, aunque adoptando más un tono enumerativo y enunciativo que el de análisis, en contraposición a la interpretación defendida por Carr (2003) como piedra angular en la labor del historiador. Adicionalmente, la principal falencia de éste texto bibliográfico, en términos de

abordaje del personaje, es que tan sólo se restringe, como se mencionó, a la etapa en que Betancourt se presenta en sociedad como político -1936, reseñada tímidamente- y hasta la salida de su gobierno constitucional -1964- con intermitentes apariciones posteriores, es decir, le incluye más como actor incidental que bajo su completa trayectoria vital.

La biografía fruto de María Teresa Romero (2005) es un relato del devenir de Betancourt regido cronológicamente y matizado con algunos comentarios e intervenciones interpretativas de la autora, mas siguiendo un formato (129 páginas) y un lenguaje que la distinguen como una obra dirigida a la iniciación del gran público. Mientras que el libro de Manuel Caballero (2004), *Rómulo Betancourt, político de Nación*, híbrido entre investigación histórica y ensayo, se aproxima al pensamiento político de Betancourt, y le aborda en profundidad desde su dimensión filosófica/ideológica, más allá de la biografía cronológica o “humana” tal y como reconoce su autor (Caballero, 2004). Cumple así una función más orientada hacia la develación de la evolución de su doctrina a la luz de la interpretación del historiador.

Toda vez que ha sido posible distinguir entre las funcionalidades y posibilidades de cada medio para biografiar al personaje, así como del modo en que cada una es aprovechada y, tras establecer la diferenciación arrojada entre documental biográfico/ bibliografía biográfica seleccionada, es pertinente comentar la próxima conclusión de la mirada posada sobre la adaptación documental de la vida de Rómulo Betancourt.

Una analogía, salvando ciertas distancias, surge de la lectura dada al documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* con respecto de lo que sería la historia registrada tradicionalmente por la vía escrita. Si bien ya se señalaron algunas de las diferencias halladas, es posible afirmar que dos materias en apariencia separadas en ontología, puedan compartir el rasgo común de la interpretación. Así la historia de los textos escritos, bien sea autoría de Caballero, Romero o Velásquez, reposa tanto o más en la interpretación como medio valorador y reinterpretador del hecho histórico narrado (Carr, 2003) que el documental analizado. De ambas lecturas textuales se percibe el reclamo de una voz subyacente (Rosenthal, 1988) capaz de otorgarle un discurso comunicador.

En el caso de los textos bibliográficos, con variedad de tenores, es un discurso más sesgado hacia la exposición académica sin recelos de señalar limitaciones y aciertos del biografiado Betancourt por igual, con salvedad del libro de Romero (2005), en el cual se favorece ampliamente la imagen positiva del personaje, relegando las observaciones de sus fallos. Tal preferencia por pulir la memoria favorable de Betancourt, yace en que el libro pertenece a una colección –Biblioteca Biográfica Venezuela, El Nacional– dirigida abiertamente a resumir los aportes y valores de venezolanos insignes, más como anecdotario divulgativo que como mirada crítica a sus vidas.

Ésta última función si bien no propagandística, sí reafirmadora del discurso de Betancourt y un tanto persuasiva de los beneficios que este procuró a través de su actividad política, es compartida por el documental *Rómulo Betancourt, génesis y*

vigencia de la democracia, tal y como se demostró en el Capítulo I y parte del Capítulo II. La defensa de esta tesis será llevada a cabo, en relación con otras teorías, más adelante.

Vale enfocar la atención nuevamente en los rasgos estructurales compartidos entre selección de historia escrita empleada en el estudio y el documental analizado. La comprensión de la historia y la consecuente realización documental de la vida de Rómulo Betancourt como hecho histórico, persigue tomar lo que Nichols (1995) llamó “una argumentación de mundo” desde la perspectiva presente. Tradicionalmente ésta argumentación tomada se constituye en una “doble representación” (Monterde, 1986) del hecho pasado adaptado, que en el caso de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* se constituye en múltiples representaciones, puesto que no sólo le construyen la interpretación de los historiadores –quienes a través de sus libros fungieron como fuente histórica para el director y guionista, Rodolfo Restifo, como se señaló en el Capítulo I- sino, adicionalmente la de Restifo e incluso, la del propio Rómulo Betancourt, cuyo testimonio incluido en la narración da el estatus del género semi-híbrido de biografía/autobiografía que se le ha asignado al documental hasta ahora.

Aunque no en estado múltiple como en el documental, sí se presenta la doble elaboración (Carr, 2003), en igual medida, en las fuentes bibliográficas tradicionales tomadas que biografían a Betancourt. Así Caballero (2004), Romero (2005) y Velásquez (1976) por igual deconstruyen el pensamiento entre líneas que primó en la

elaboración de los documentos investigados –fuente primaria- y le reconstituyen a través de su prisma interpretativo (idem).

Hasta ahora ha sido posible concluir cómo historia tradicionalmente registrada y documental coinciden en algunos puntos. Un último ejemplo surge: la voz de Betancourt aún y cuando al insertarse en el documental en cuestión devela parte de su juicio, de su mirada al entorno y al propio transcurrir, resulta mediada en virtud del proceso de selección y posterior edición que sufre –de allí viene la denominación de autobiografía “semi-híbrida”-. Es éste el mismo proceso al que el historiador –desde los seleccionados hasta la vasta cantidad que conforman la comunidad- somete los hechos pasados registrados cuando, tras su revisión y tomando en cuenta ciertas cualidades, discrimina los que considera relevantes y les otorga el estatus de “históricos” (Carr, 2003).

No obstante, existen abismos que se levantan entre ambos y que se puntualizan como otro aprendizaje desprendido del análisis de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, de cara a otras fuentes históricas. La diferencia no yace, como recién se expuso, en los procesos interpretativos que comparte toda disciplina –en este caso la historia y el documentalismo- que se apoye en la narrativa como herramienta expositiva, más bien ésta estriba en la inclinación y el criterio (Rosenthal, 1988) que rige la selección prefiguradora de las representaciones a adoptarse.

Bajo esta premisa, se puede afirmar que en *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* no se cumple lo que Marc Ferro (1980) sustentó de modo optimista: el cine puede comportar una versión invertida al análisis que ofrecen los académicos de una realidad dada.

No sólo la investigación no se fundamenta en la revisión de fuentes primarias –aún el material audiovisual preservado en Cine Archivo, la mayoría de las veces ya cuenta con una edición previa extraída del *Noticiero Nacional*- sino que, como bien se demostró en el Capítulo I, la biografía/semi-autobiografía audiovisual resulta en la tradicional representación positiva del personaje en que intervienen realizador y, en menor medida, institución patrocinadora –Fundación Rómulo Betancourt- y que además entabla un diálogo con el contexto social, reflejando parte del discurso hegemónico del momento (Lagny, 1994) que sitúa con un saldo favorable, ya reseñado hasta la saciedad por la historiografía, a Betancourt y su obra.

Cabe aclarar que con ésta aseveración no se intenta restar los méritos políticos del personaje biografiado ni a su contribución a la creación del Estado moderno así como a instituir el sistema democrático que le rige, tan sólo apuntar que la producción audiovisual dedicada a biografiarlo no se perfila como una de corte imparcial, sino inclinada hacia la tendencia discursiva reconocedora y no hacia una lectura crítica del Presidente. Como recién se asomó y se reveló en detalle en el Capítulo I, varios agentes mediadores influyen en inclinar ésta balanza: la iniciativa institucional de origen y el posterior compromiso adquirido por la productora -Cine Archivo- para velar por el

desarrollo audiovisual de un texto documental que legitimase, aún más, la imagen óptima de Betancourt; las posiciones sociales de parte del equipo realizador implicado en la producción, que revelan mayormente simpatías hacia el personaje y un contexto socio-histórico/ socio-político que invita a levantar una mirada particular hacia los ejemplos del líder político al calor de la crisis institucional, sociopolítica (López Maya, 2004) y moral (Kornblith, 2000) agudizada para el momento de la producción (1987-1989).

En tanto, aunque siempre susceptible a dejarse llevar por el juicio particular, el historiador normalmente dedica su investigación al fin último de “reflexionar acerca de la naturaleza del hombre” (Carr, 2003) y de entablar una relación entre “lo único y lo general” (idem), método que arroja deducciones de la contraposición de acontecimientos del pasado entre sí y con respecto al presente. La lección resulta en comprensiones que, toda vez analizadas, permiten ser asimiladas y puestas en práctica frente a problemáticas actuales o reformular nuevas interrogantes al pasado en referencia a nuevas complejidades sociales que emergen en el devenir. Aún y cuando toda disciplina de estudio no se encuentra exenta de los posibles vicios y desvirtuaciones, la deontología del historiador apunta, idealmente, a un fin formativo e informador de la sociedad.

Es innegable, sin embargo, señalar que a pesar de las notables diferencias que parecen motorizar el fin del documental analizado respecto del fin ideal de la historia como disciplina, existen rasgos del trabajo audiovisual que le ubican en la senda

divulgativa de parte de la memoria y el patrimonio histórico del país. Tan sólo el hecho de concentrarse en la figura del peso y la relevancia social, política e histórica de Betancourt, merece una mirada posterior a sus potencialidades como instrumento de iniciación e información del hecho histórico puntualizado, para diversos espectadores.

Para situar y argumentar nuevamente la intención de fondo o “poética” (Renov, 1993) del documental *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* es pertinente traer a colación las modalidades expositivas de Renov e intentar una breve categorización del documental estudiado en asociación con éstas. El cotejo arroja que la biografía/semi-autobiografía audiovisual de Rómulo Betancourt, encaja en dos de las modalidades: 1.registro, revelación y preservación; 2. persuasión y promoción.

La primera modalidad se distingue en la materia prima de la representación estudiada: el material audiovisual de archivo. Ésta intenta adquirir estatus de evidencia indéxica (Eco, 1977), de reproducción mecánica del mundo físico en que se situaba el personaje documentado –incluye tomas de posesión, imágenes de la Revolución de Octubre, del 23 de Enero, de enfrentamientos con la guerrilla en primer Gobierno Constitucional de Betancourt, tras el atentado sufrido en Los Próceres, por sólo mencionar algunas- y de seguimiento cronológico apegado a la realidad. No obstante, como ya se ha evidenciado en los análisis, ésta tentativa por registrar y preservar la trayectoria vital de Betancourt fielmente queda en un ensayo.

Además de las limitaciones impuestas por la mediación introducida, la indicación se fundamenta en que recursos y elementos ficcionales son aplicados en cuantía –reconstrucciones, elipsis, por ejemplo, de su estadía en Costa Rica -1931 a 1935- y de parte del tercer exilio, empleo del sonido como medio para inducir a ciertas emociones al espectador, montaje-, adicionalmente existe una fabricación de la narrativa desde el punto de vista del realizador -introducción de tomas con sesgo oficial de origen, selección de tomas audiovisuales y extractos de la voz de Betancourt y descarte de otros, implementación de tomas extemporáneas para ilustrar su visión, en algunos casos de la narración de Betancourt, en otros de su vida a partir de las fuentes con que se documentó, montaje, entre otros-.

Pero no todas éstas variables que determinan la concordancia a medias de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* con esta modalidad expositiva son dependientes de su realizador. Según el propio Renov (1993) estas pretensiones por preservar fílmicamente la realidad se encuentran, irremediablemente y a pesar de las previsiones, mediadas. Lo cual apunta el idealismo que plantea éste tipo de modo expositivo que, más allá del “íntimo nexo físico entre referente y representación” (Nichols, 1995), revela no sólo a *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*, sino a cualquier producto fílmico de sus características –género, representación- como una aproximación verosímil más que veraz, del hecho histórico representado que intenta preservar por la vía audiovisual.

La segunda modalidad retórica/estética (Renov, 1993) identificada en la representación documental de Betancourt, se encuentra presente en toda producción fílmica de su tipo (idem). En el caso específico de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* es posible identificar la presencia de estrategias persuasivas, y argumentos desplegados desde éstas para privilegiar la tesis del personaje como luchador incansable de vocación democrática. Es así como, en la primera mitad del documental, se promocionan los proyectos políticos propuestos por el biografiado – ARDI a través del Plan de Barranquilla, ORVE como organización en la que participa y se perfila, P.D.N. y Acción Democrática como partidos de masas de crédito propio y desembocadura de los anteriores- en contraparte a la dictadura de Gómez y, posteriormente, a las transiciones que no terminaban de cuajar en democracia representativa –postulado primordial de Betancourt-.

Se observa así, uno de los ejemplos que Renov (1993) denomina la “singularidad de propósito y tono” dentro de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Tal carácter se arraiga en el documental con el despliegue de las clásicas pruebas persuasivas propugnadas por Aristóteles: el *ethos* de Betancourt como líder político y democrático y Presidente, apelado en sus no pocas intervenciones dentro de la narrativa; el *pathos* reflejado en las imágenes del campesinado deprimido, tomas de la sociedad atrasada versus las de clases medias emergentes y el oficialismo – ilíticamente- pudiente, de las manifestaciones colectivas espontáneas tras el establecimiento del régimen democrático –1er. aniversario del 18 de octubre de 1945, y 23 de enero de 1958- ; y el *logos*, manifestado en argumentos de contraposición abierta

entre dictadura y democracia que promocionan los beneficios de ésta última, las desventajas evidentes de la otra, así como entre sistema democrático e inestabilidad demostrada por las milicias de izquierda –en los levantamientos de Carúpano y Puerto Cabello se representa al Gobierno a través de sus fuerzas de violencia legítima bajo control de la situación, a los milicianos como unos pocos provocadores, y a su movimiento como sinónimo de caos-.

Asimismo, la meta de promover la vocación democrática y de poder de Betancourt, su pedagogía política, su empatía con el pueblo, la traducción de sus mensajes en programas y su puesta en marcha se evidencia a lo largo de todo el texto fílmico, como se dedujo en análisis ya desarrollados en los Capítulos. Aunado a esto, y como última aclaratoria conclusiva de la explicación de las modalidades presentes en el documental, se vislumbra, a través de la conjunción de narrativa en imágenes y comentario en off, la intención de reposicionar ciertos valores asociados con el pensamiento y la acción en vida de Betancourt: la importancia del sistema democrático, la fortaleza de las institucionalidad de estado, el respeto por el equilibrio de poderes, el pleno ejercicio del sistema de libertades, las elecciones representativas, universales, secretas y directas bajo un marco no discriminatorio, el respeto a la voluntad del soberano, entre otros.

Como parte del cierre de la investigación y complemento a la identificación de las modalidades expositivas en el documental investigado, vale dar lectura a lo que sería el comentario en off conductor de parte del discurso textual. Una revisión a las distinciones de Nichols (1988) expuestas en el marco teórico es pertinente en éste

sentido. De acuerdo a éstas *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* sería un documental difícil de encasillar puesto que comparte características de la “voz de Dios” (idem) y del estilo modulación/ entrevista. Este sincretismo revela que, por un lado, buena parte de la narración recae sobre una voz en off impersonal que orienta sobre los pormenores y datos de la trayectoria de Betancourt -voz de Dios-, mientras que, por otro lado, el protagonista mismo a quien se dedica la biografía, es quien sustituye a la voz en off impersonal para tornarse en sujeto enunciativo (moderación/entrevista).

Los peligros que este último estilo representa ya fueron advertidos por Monterde (1986) –tendencia a apelar a la emoción y a obnubilar el análisis, peligros de omisión y tergiversación por la fragilidad de la memoria- y, aún y cuando están presentes en la producción revisada, es importante reconocer la importancia de la inclusión del personaje mismo en la comunicación de su propia historia. Resulta dicha inclusión en la narración si se toma en cuenta que tiene criterio de autoridad –además de ético- por ser él quién experimenta la historia, que se intenta representar. Se asume que tiene pleno conocimiento de los detalles de su trayectoria, fungiendo como fuente primaria –modificada, por medio de la edición- en la narrativa del texto.

No obstante, es posible exponer otra perspectiva que llama a evitar el encantamiento con la voz del personaje como único medio para narrar su historia. Como bien se argumentó al inicio el contraste (Carr, 2003) y el “justiprecio de las fuentes” (Ronsenstone, 1997) es condición necesaria para la comprensión de un hecho histórico

alejado de las tentaciones de la parcelación. Depender únicamente de la narración de Betancourt para acceder al conocimiento de su historia, demostraría una carencia ya que su narración en primera persona apunta, aún involuntariamente, a una proximidad peligrosamente subjetiva hacia la historia propia, valoración y concepción que de esta se tiene. En su caso conjuntamente asume el rol de sujeto y objeto, lo cual levanta dudas razonables acerca de la conservación de la visión imparcial presente en el documental – o cercana a esta condición- que más aproximadamente poseería el asesor histórico cuando se disocia del objeto de estudio. No obstante ésta narración desde la posición unipersonal es matizada por la perspectiva introducida por el comentario en off impersonal, a través del realizador (voz de Dios), la cual sin embargo, es afín al personaje y está lejos de dar garantía de imparcialidad en el abordaje de la historia.

Otra de las observaciones halladas a raíz de la lectura de *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* merece ser brevemente comentada ya que de éstas se habló *in extenso* durante el Capítulo II. Se trata de las estrategias empleadas en la adaptación del hecho histórico al documental: omisión, descontextualización y tergiversación. Anteriormente se mencionaron algunos de los casos más importantes de omisión histórica presentes, por el valor que dichos acontecimientos en esta materia tienen. Es conveniente señalar que ésta estrategia es imposible de erradicar (Rosenstone, 1997) a los fines de construir una narrativa condensada y concentrada en función de lo que se desea comunicar. No obstante ciertos hechos de relevancia histórica son inaplazables y su exclusión no se justifica en el caso de estudio. La descontextualización señalada por Kuehl (1988) entre otros estudiosos de la adaptación histórica al género documental

(Rosenthal, 1988; Smith, 1976) e identificada igualmente en el documental, así como la tergiversación (idem) son prácticas evitables y que, a los fines de custodiar la ética en la representación, deberían ser suprimidas de la realización.

Ahora bien, aún y cuando como todo fruto de la producción humana el documental posee limitaciones, resulta necesario comunicar sus aportes: el primero de ellos es el aprovechamiento de material audiovisual –inédito en algunos casos, en otro ya difundido en su época de origen- que conforma parte del patrimonio audiovisual de la nación, y da cuenta de parte de los procesos históricos más importantes los cuales van, prácticamente, de la mano con la trayectoria del personaje –la generación del '28, la transición del lopecismo y el medinismo, la Revolución de Octubre, el golpe de estado a Gallegos, el advenimiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y la resistencia clandestina contra ésta, el pacto multifactorial, la institución de la democracia, la nacionalización del hierro y el petróleo, entre las más destacables-.

Por último, como se asomó ligeramente en líneas anteriores, existe una potencialidad de amplio alcance que ofrece el documental y que se constituye en una de las enseñanzas esenciales tras la investigación: su poder para convertirse en fuente de conocimiento histórico. Hoy en día, en una sociedad tan mediatizada como la venezolana, en la que los jóvenes –y adultos- tienen a veces como único contacto con temas didácticos el medio audiovisual, resulta capital contar con el apoyo ilustrativo de un documental como *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* para llamar no sólo a la “reflexión histórica” (Rosenstone, 1997) de la repercusión socio-

política del personaje sino, para intentar informar –muchas veces por vez primera- de su existencia y su relevancia para la memoria de la nación.

Al revisarse las observaciones de Smith (1976) y Monterde (1986), entre otros, es posible decir que atrás quedó el puritanismo que desconsideraba a la narrativa audiovisual como efectivo vehículo para la iniciación y divulgación del conocimiento, por no poseer la capacidad de abstracción y profundización posibilitada por la lectura (Rosenthal, 1988; Jarvie citado en Rosenstone, 1997). Si bien, por sus evidentes limitaciones, no merece el sitio prioritario que en absorción de conocimientos los libros mantienen, es innegable que *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia* puede comportar un instrumento complementario al conocimiento académico formal o, más bien, un incentivo a zambullirse en éste último al introducir por una vía atractiva, convencional y que llama la atención –en virtud de la combinación de sonidos e imágenes- en qué consistió la vida y obra de un hombre con probada influencia y relevancia en la historia de la Venezuela del siglo XX.

FUENTES

Primarias

1. Audiovisuales:

-Restifo, R. (Director). (1989). *Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. [Película documental]. Caracas: Bolívar Films

2. Orales:

-A. Perales, entrevista personal, 6 de marzo, 2007.

-C. Oteyza, entrevista personal, 22 de febrero, 2007.

-G. Miranda, entrevista personal, 4 de octubre, 2006.

-M. Bruni Celli, entrevista personal, 1 de marzo, 2007.

-R. Restifo, entrevista personal, 12 de marzo, 2007

-V. Betancourt, entrevista personal, 4 de diciembre, 2006 y 7 de abril, 2007.

3. Documentales:

-Cine Archivo. Bolívar Films. (1989). *Ficha técnica y guión Rómulo Betancourt, génesis y vigencia de la democracia*. Caracas: Autor

-Fundación Rómulo Betancourt (1982) *Acta Constitutiva y Estatutos* [Folleto].
Caracas: Marcos Falcón Briceño.

-Fundación Rómulo Betancourt (1985/1991), *Archivo de Actas de Directorio*.
Caracas: Autor.

-Fundación Rómulo Betancourt (1987) *Memorandum dirigido a Alcira Colmenares*. Caracas: Luis José Oropeza

-Fundación Rómulo Betancourt (1989) *Actividades de Archivo 1988-1989*. Caracas: Autor.

-Fundación Rómulo Betancourt. Coordinación de Archivo (1990) *Informe de las actividades realizadas en el archivo personal de Rómulo Betancourt 1985-1990*. Caracas: Autor.

-Fundación Rómulo Betancourt (1991). *Memoria y Cuenta años 1990 – 1991*. Caracas: Autor.

-Fundación Rómulo Betancourt. Coordinación de Archivo (1999) *Informe general del archivo personal de Rómulo Betancourt 1985-1990*. Caracas: Alcira Colmenares.

4. Electrónicas:

-*Centro Cultural e histórico José Figueres Ferrer*. [Página Web en línea]. <http://www.centrojosefigueres.org/c0103.htm>. [Consulta: 2007, 9 de abril].

-*Fundación Rómulo Betancourt*. (Agosto 2006). [Página Web en línea] <http://www.fundacionromulobetancourt.org/webFRBAgosto2006/Cronologia.htm#fundAD>. [Consulta: 2007, 8 de abril].

Obras de Referencia:

1. Bibliográfica:

- Bare L. R. (1971). *The film director*. New York: Macmillan.
- Barnouw, E. (1998). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Baustista Urbaneja, D. (1997). *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Caracas: Fundación Centro Gumilla.
- Bazin, A. (1971). The Ontology of the Photographic Image. En Hugh Gray, *What is Cinema, vol. 1, trans* (pp.195-227). Los Ángeles: University of California Press.
- Berrio, J. (1983). *Teoría Social de la Persuasión*. Caracas: Editorial Mitre
- Betancourt, V. (2006) *La modernización de la Biblioteca Nacional 1974-1998*. Informe sin publicar. Caracas.
- Blumenthal, H. y Goodenough, O. (1991). *This Business of television*. New York: Billboard.
- Caballero, M. (2004). *Rómulo Betancourt, político de nación*. Caracas: Alfa y Fondo de Cultura Económica.
- Capriles, M.C. (Comp.). (1990). *Reflexión sobre el discurso audiovisual*. Caracas: UNESCO/Escuela de Cine y Televisión.
- Carr, E. H. (2003). *¿Qué es la historia?* (2a ed.) (J. Romero Maura y H. Vázquez Rial trads.). Barcelona: Ariel (Trabajo original publicado en 1961).
- Cassetti F. y Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film* (Losilla L. trad.) Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

- Catalá, J. A (Comp.). (1996). *Del clandestino P.D.N. al Partido Acción Democrática 1936-1941*. Caracas: Autor.
- Dam, M., Boada, J. y Briceño, M. (1989). *Métodos y técnicas de realización en el cine documental venezolano*. Trabajo de grado para Licenciatura. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Díaz Piña, I. J. (1990). *El valor documental de la reconstrucción histórica en el cine: Ricardo Zuloaga y la Electricidad de Venezuela*. Trabajo de grado para Licenciatura. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- El Jesser, L. y Ferreira. (1998). *Bolívar Films en retrospectiva*. Trabajo de grado para Licenciatura. Universidad Central de Venezuela.
- Escudero V., N. (2000). *Las Claves del Documental*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia* (J. Elías, trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Fundación Cinemateca Nacional. (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Autor.
- Fundación del nuevo Cine Latinoamericano. (1992). *Cine latinoamericano 1896-1930*. Caracas: Autor.
- Gómez Millares, M. (2004). *Costa Rica*. San José: Jadine.
- Hernández L. M. y Perdomo S. (1991). *Los Archivos Audiovisuales en los Canales de Televisión Comerciales Venezolanos del Área Metropolitana de Caracas*. Trabajo de grado para Licenciatura. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Hernández, T. (1990). *Pensar en Cine*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura

- Kahler, E. (2004). *¿Qué es la historia?* (J. Almela trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado: 1964).
- Kohn, C. (Comp.) (2000). *Discurso político y crisis de la democracia*. (2 a ed.). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Kornblith, M. (2002). *Venezuela en los noventa la crisis de la democracia*. Caracas: IESA / Universidad Central de Venezuela.
- La Revolución Democrática en Venezuela. Documentos del Gobierno presidido por Rómulo Betancourt. 1959-1954*. (1968). Caracas: (s.n.)
- Lagny, M. (1994). *Film History or History expropriated* en *Film History*, Vol. 6. Londres: John Linney & Company.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia*. Barcelona: Bosch.
- López Maya, M. (2005). *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Caracas: Alfadil.
- Montagu, I. (1974). *El mundo del cine* (C. A. León, trad.). Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. (Trabajo original publicado en 1964).
- Monterde, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia
- Nichols, B. (1995). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos*. Barcelona: Paidós.
- Romero, M. T. (2005). *Rómulo Betancourt*. Caracas: El Nacional
- Rosenthal, A. (Comp.) (1988). *The New Challenges for documentary*. California: University of California Press.
- Rosestone, R.. (1997). *El pasado en imágenes* (2 a ed.). Barcelona: Ariel.

- Sadoul, G. (1976). *Historia del cine mundial* (F. Torner, trad.). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1946).
- Sapkowski, M. (2001). *Cómo nació la televisión en Venezuela*. Caracas: [s.n.]
- Siegfried, K. (1989). *Teoría del Cine, la redención de la realidad física*.
Barcelona: Paidós
- Silva G., V. (1985). *Archivos Audiovisuales de Venezuela*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional.
- Smith, P. (Comp.).(1976). *The historian and film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solanas F. E. y Getino, O. (1979). *Cine, cultura y descolonización* (3a.ed.).
México D.F.: Siglo Veintiuno Editores
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana* (J. Utrilla, trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tudor, A. (1974). *Cine y Comunicación social* (J. G. Beramendi trad.).
Barcelona: Gustavo Gili.
- Van Dijk, T. (1996). *Análisis del discurso ideológico* (pp 5-37) (R. Alvarado, trad.). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Van Dijk, T. (2000). *Ideología una aproximación multidisciplinaria* (2 a ed.) (L. Berrote de Blanco trad.). Barcelona: Gedisa.
- Velásquez, R. J., Calvani, A., Silva, R., Liscano, J. (1976). *Venezuela Moderna 1926 -1976*. (pp. 26-385). Caracas: Fundación Eugenio Mendoza.

-Walsh, W.H. (1978). *Introducción a la filosofía de la historia* (8 a ed.) (F. Torner trad.). México D.F.: Siglo Veintiuno. (Trabajo original publicado en 1961).

2. Electrónicas:

-*Biblioteca Nacional de Venezuela* (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: www.bnv.bib.ve/archivo.htm. [Consulta: 2006, octubre 20].

-Gil Flores, G. (2005). Pantalla Ideológica. *Revista D – D Mundo*. [Revista en Línea]. Disponible: www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2005/julio05/170705/dfamosos.shtml. [Consulta: 2006, Septiembre 14].

-*Instituto Autónomo Biblioteca Nacional* (2002). Informe De Visita Del Dr. Ray Edmondson Entre El 07 Y El 14 De Julio De 2002 Con Motivo De La Presentación Del Seminario Los Archivos Audiovisuales: Una Nueva Visión. *Publicación Infolac* [Revista en Línea] Disponible: <http://infolac.ucol.mx/mow/dirnoticias/noticias24.htm>. [Consulta: 2006, septiembre 10].

-*Kinoki Documentales*. (s.f.) [Página Web en línea]. Disponible: <http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm> [Consulta: 2006, Septiembre 11]

-Monasterio, J. E.(2005). Investigación, Conservación, Restauración, Documentación y Difusión aplicadas al Cine. *Cuadernos de Documentación Multimedia* N°16. [Revista en Línea]. Disponible: <http://multidoc.rediris.es/cdm/include/getdoc.php?id=195&article=40&mode=p>

[df&OJSSESSID=97f8e4f573f041b917ae2042f59dc72a](#). [Consulta: 2006, Septiembre 20].

-Moreyra, E. (s.f.) Focalización y Punto de Vista en Antropología Visual.

Ciudad Arqueológica [Portal en Línea]. Disponible:

<http://www.naya.org.ar/articulos/visual03.htm> [Consulta: 2006, septiembre 20].

-Padilha, José (2003) Cinco notas sobre el documental y la ficción. *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*. [Revista en Línea]. Disponible:

http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/veryana/02_documental.html. [Consulta: 2006, Septiembre 20].

-Penafria, M., Madail, G. y Perino F. (1999). Perspectivas de desarrollo para el documentalismo, el documental en soporte digital. *Revista Latina de*

Comunicación Social, Número 22 [Revista en Línea]. Disponible:

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999coc/26vapenafria.htm>. [Consulta: 2006, 12 de Septiembre].

-Requena, C. (Julio-Octubre 2006) Narratividad Cinematográfica. *Espéculo, Revista Cuatrimestral de estudios literarios* [Revista en Línea]. Disponible:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html> [Consulta: 2006, septiembre 26].

-Villareal, H. (2002). Leni Riefesthal y el Cine de Propaganda. *Razón y palabra*. [Revista en Línea]. Disponible:

www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n29/hvillarreal.html.

Consulta: 2006, Septiembre 12].

ANEXOS

ANEXO A-1

CASOS DE DESCONTEXTUALIZACIÓN:

(Por orden de aparición)

Time code: 08:16 a 08:26: Rómulo junto a chicas en Costa Rica

Time code: 08:16 a 08:26: Betancourt junto a Carmen en Costa Rica



ANEXO A-2

CASOS DE DESCONTEXTUALIZACIÓN:

(Por orden de aparición)

Time code: 12:46 a 13:53: Obrero carga envases

Time code: 24:45 a 25:00: El mismo obrero coloca envases en maquinaria



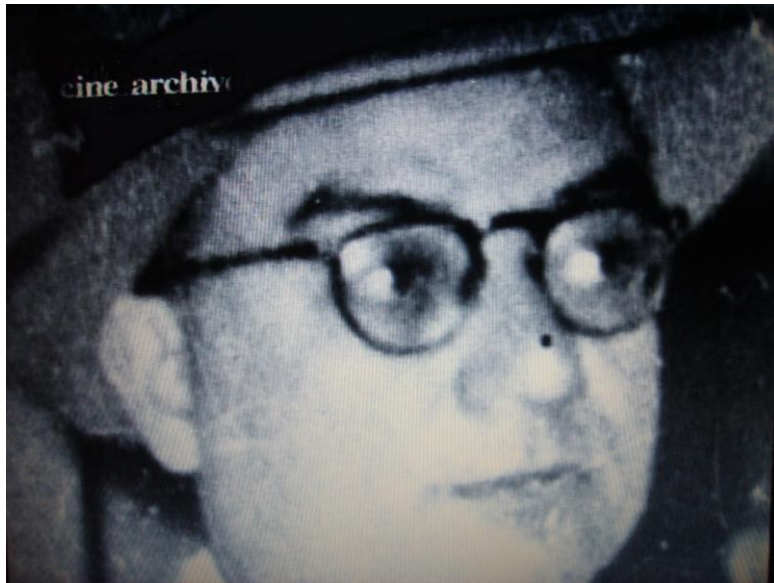
ANEXO A-3

CASOS DE DESCONTEXTUALIZACIÓN:

(Por orden de aparición)

Time code: 21:48 a 22:00: Primer plano foto de Betancourt previo a exilio a Chile

Time code: 22:49 a 22:58: Betancourt junto a Gallegos tras el exilio a Chile



ANEXO B

CASO DE DESCONTEXTUALIZACIÓN Y TERGIVERSACIÓN

Time code: 41:02 a 41:25: Betancourt en mensaje televisado tras atentado



ANEXO C
CASOS DE PROPAGANDISMO

(Por orden de aparición)

Time code: 25:01 a 25:22: Presidente Isaías Medina Angarita saluda a filas militares

Time code: 28:21 a 29:03: Betancourt inaugura obra bajo trienio



ANEXO D-1

ILUSTRACIÓN DE EVENTOS CON RELEVANCIA HISTÓRICA

(Por orden de aparición)

Time code: 19:42 a 20:13: Multitud durante la Huelga de Junio del '36

Time code: 26:00 a 26:31: Gente corre por El Silencio durante 18 de octubre del '45



ANEXO D-2

ILUSTRACIÓN DE EVENTOS CON RELEVANCIA HISTÓRICA

(Por orden de aparición)

Time code: 23:18 a 23:46: Votaciones del Congreso en el '41

Time code: 38:15 a 38:28: Gente celebra en Plaza O'Leary el 23 de enero del '58



ANEXO E-1

RECREACIONES

(Por orden de aparición)

Time code: 11:30 a 12:28: Traspaso clandestino del libro Satchka Yegulev

Time code: 10:12 a 11:29: Betancourt y compañeros en prisión tras Semana del
Estudiante



ANEXO E-2
RECREACIONES

(Por orden de aparición)

Time code: 01:08 a 1:40: Betancourt infante toma periódicos frente a Luis Betancourt

Time code: 10:12 a 11:29: Betancourt y compañeros en prisión tras Semana del
Estudiante



ANEXO F-1
OTROS RECURSOS
(Por orden de aparición)

Time code: 18:20 a 18:34: Sello del Partido Comunista

Time code: 09:15 A 10:11: Reseña de Semana del Estudiante en El Universal

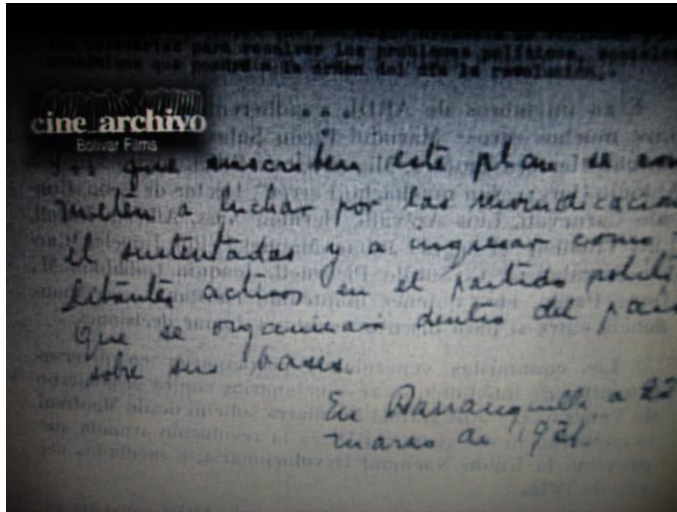
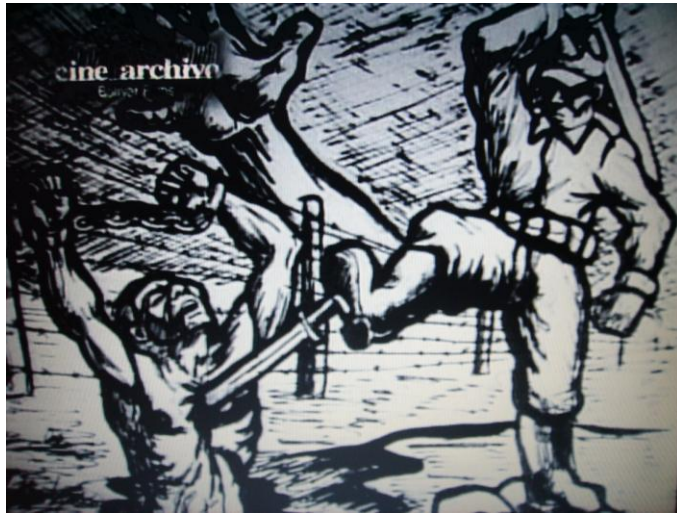


ANEXO F-2
OTROS RECURSOS
(Por orden de aparición)

Time code: 34:04 a 34:16: Ilustración de presos de Guasina

Time code: 17:38 a 17:44: Parte del Plan de Barranquilla

Time code: 46:15 a 46:42: Retrato plástico de Betancourt



ANEXO G
DOCUMENTOS VARIOS Y ACTAS DE LA FUNDACIÓN RÓMULO
BETANCOURT



Fundación Rómulo Betancourt

ACTA CONSTITUTIVA Y ESTATUTOS

CAPITULO II DEL OBJETO

ARTICULO 5°. La Fundación tiene por objeto promover la investigación en el campo de la historia y del pensamiento político venezolano y latinoamericano, especialmente en relación con las ideas políticas de Rómulo Betancourt. Vinculada a estos fines primordiales, estará la realización de actividades de difusión y divulgación del pensamiento político democrático, a cuya vigencia Rómulo Betancourt consagró su vida de hombre público.

ARTICULO 6°. La Fundación podrá mantener relaciones de cooperación y colaboración con instituciones nacionales, extranjeras e internacionales para el mejor cumplimiento de su objeto.

ARTICULO 7°. El Patrimonio de la Fundación estará constituido por:

- a) Los aportes de sus miembros.
- b) Las donaciones, aportes, subvenciones y demás liberalidades que reciba de personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, nacionales, extranjeras o internacionales.
- c) Los ingresos que obtenga por servicios que preste.
- d) Los derechos de autor que le fueren transferidos u otros que pudieren adquirir por cualquier otro título.
- e) Los demás bienes y derechos que adquiriera por cualquier título.

ARTICULO 8°. Las donaciones, aportes, subvenciones y demás liberalidades efectuadas por personas naturales o jurídicas, públicas o privadas, nacionales, extranjeras o internacionales, no otorgarán a dichas personas derecho alguno ni facultad para intervenir en la dirección, administración o funcionamiento de la Fundación.

ACTA N° 36.

19 de febrero de 1987.

En el 3er Punto pag 88 se acordó sobre la publicación de los textos que escribió y recibió R.B. entre los años 1929 - 1935 para discutirlo en la próxima reunión con la sra. Betancourt y la Dra Renée Hartmann de Betancourt.

En el punto 4º se aprobó publicar el libro de Pedro - con el Prólogo del Dr. Oropeza.

En el Pto 5º se señaló que la comisión de publicación formada por el Dr. Oropeza, Dr. Eloy Párraga Villamarín, Julio Bruni Celli, y Dr. Ramón J. Velasquez.

ACTA N° 37.

24 de marzo de 1987.

No hubo algo de copiar. Pag. 91.

ACTA N° 39.

21 de julio de 1986. Pag. 96

En el 4º Punto se acordó la erogación de 2.000.000 - documental de 45' de duración realizado por Rodolfo Santan actuará como guionista y Carlos Oteiza de Bolívar Films , actuará como director.

ACTA N° 40.

24 de noviembre de 1987. Pag. 98.

No tenía material a copiar.

Perc

Fundación
Rómulo Betancourt

Caracas, 22 de julio de 1987

Señor
Prof. Alcira Colmenares
Presente

Las incomodidades y contratiempos que hemos tenido en los últimos meses por causa de las reformas que se adelantan en la Quinta "Pacairigua", nos han impedido cumplir con la formalidad legal de convocar la Asamblea Anual de Miembros. Sin embargo, y mientras tenemos la posibilidad de reunirnos, el Directorio ha querido que, por mi intermedio, informe a todos los miembros de la Fundación de las iniciativas y gestiones que estamos emprendiendo en la Fundación. Antes de proceder a relacionar las tareas que nos hemos impuesto, es conveniente señalar que todas ellas están orientadas a imprimirle a la celebración de los 80 años del nacimiento de ROMULO BETANCOURT, que se cumplen el año próximo, la significación y trascendencia que merece su memoria para la historia democrática de Venezuela. En las reuniones de Directorio, celebradas durante la gestión de este ejercicio, se han aprobado y puesto en ejecución los proyectos y programas siguientes:

1) (Edición del Archivo:

Está en proceso muy avanzado el plan de publicación del Archivo de ROMULO BETANCOURT. Ya se concluyó la indización, hasta el Tomo I, año 1950, con sus Anexos, y se están dando los pasos finales para la edición de los primeros Tomos de la edición del mismo. Este esfuerzo requerirá varios años para su conclusión definitiva, se estima que la obra completa exigirá la publicación de más de 40 volúmenes. El proyecto es una iniciativa compleja y para llevarlo a efecto, además del personal propio de la Fundación, hemos contratado los servicios de Gregorio Bonmatí, un especialista muy reputado y con amplia experiencia en la materia.

2) Documental sobre Rómulo Betancourt:

Después de muchas gestiones al respecto, el Directorio acordó auspiciar la edición de un documental filmico sobre el itinerario político de ROMULO BETANCOURT. El material disponible es cuantioso y de un valor histórico inestimable. La ejecución

técnica del proyecto estará a cargo del cineasta Rodolfo Santana. Carlos Oteyza tendrá a su cargo la dirección técnica de la película. El Dr. Ramón J. Velásquez, miembro del Directorio y, además, un profundo conocedor de la historia venezolana y otras distinguidas personalidades que se invitarán al efecto, servirán de asesores en el logro de la más alta excelencia en la culminación de esta iniciativa. El propósito de la Fundación se dirige a la exaltación de la figura histórica de ROMULO BETANCOURT y lograr que el ejemplo de sus ideas y sus luchas sirvan a la orientación democrática de las actuales y futuras generaciones venezolanas. Además de su proyección televisada, aspiramos a que este documental encuentre posibilidades de difusión en escuelas, liceos, universidades, academias militares, cuarteles, etc. El costo de esta obra será financiado en gran parte con recaudaciones y donaciones del sector privado.

3) Simposio internacional sobre la presencia de ROMULO BETANCOURT en la Democracia en América Latina

Este proyecto se está evaluando detenidamente con el objeto de emprenderlo en una fecha determinada del año conmemorativo de los ochenta años de ROMULO BETANCOURT (1908-1989). Se han cursado invitaciones a distinguidos participantes de América Latina, Estados Unidos y Europa. La decisión final dependerá en todo caso, de los recursos que se tengan disponibles para el año próximo. Esperamos auspiciar las gestiones conducentes para que esta idea tenga viabilidad en alguna fecha del año próximo.

4) Remodelación de la Qta. "Pacairigua":

Hasta ahora la Qta. "Pacairigua" ha tenido solamente un destino vinculado al recuerdo de la última morada del gran líder político. Pensamos que ese inmueble debe tener, además, un uso vinculado a la idea de promover el estudio y la investigación de la democracia en América Latina y el concurso que ROMULO BETANCOURT brindó a su nacimiento y consolidación.

Para la ejecución de esta obra se contrataron los servicios profesionales de la Arq. Marina Olivares y del Ing. Hernán Arnal. Las reformas emprendidas sirvieron además para corregir los graves vicios de construcción que afectaban al inmueble. La falta de columnas que soportaran las cargas, las filtraciones de agua existentes, los daños sufridos por el sistema eléctrico y las reparaciones improvisadas que se hicieron desde su adquisición, conformaron una situación con riesgos inminentes que, a juicio de los profesionales, debían ser eliminados a la mayor brevedad. En ese sentido, la construcción que se lleva a cabo no sólo habilitará el inmueble para un uso más provechoso sino que permitirá corregir a tiempo los vicios constructivos que se encontraron en la ejecución del proyecto.

5) Iniciativas financieras:

En virtud de las dificultades financieras del Estado, el Directorio no ha querido transferir todos los costos de estos proyectos a las

.../

- 31-3-89 Se sacaron 4 llaves de la entrada del Area de Archivo para entregar un juego (2 llaves) a la Sra. Adelisa cuando las solicite.
- 5-4-89 Se envió a la Dra. Informe del Area de Archivo correspondiente a los meses de diciembre, enero, febrero y Marzo de 1989.
- 10-4-89 Se enviaron dos correspondencias: una carta para el Dr. Oropeza y un Memorandum para la Dra. Hartmann de Betancourt.
- 13-4-89 Se recibió carta de Cine Archivo (Irlanda Mancilla) solicitando material para el Documental de Don Rómulo Betancourt.
- 20-4-89 Se envió Memorandum a la Dr. Renée Hartmann de Betancourt adjuntándole copia de la carta de Cine Archivo.
- 20-4-89 Se envió Memorandum a la Sra. Virginia Betancourt adjuntándole copia de la carta de Cine Archivo.
- 12-5-89 Se envió al Dr. Luis José Oropeza copia del Informe que presenté el Area de Archivo.
- 12-5-89 Se envió a la Sra. Virginia Betancourt copia del Informe presentado por el Area de Archivo.
- 12-5-89 Se envió a la Dra. Renée Hartmann de Betancourt copia del Informe sobre actividades del Area de Archivo.
- 24-5-89 Se sacaron dos fotocopias c/u de 55 páginas de un folleto editado por Catalá "Rómulo Betancourt Presidente Vitalicio de A.D.", solicitado por la Secretaría.
- 21-6-89 Se entregaron a la Profesora Tinoco varios documentos de los años 1958, 1960, 1962 y 1964.
- 17-7-89.- Se recibió tarjeta del Prof. Carlos Di Núbila, Director de "Proyecto Caribe Hispano" de la Universidad de Puerto Rico.
- 10 8 89 Se elaboró el Informe para la Presidencia, período del

Pertenece a Caracas
"Prof. Alcira Colmenares"

FUNDACION ROMULO BETANCOURT

CARACAS- VENEZUELA

INFORME GENERAL DEL ARCHIVO PERSONAL DE ROMULO BETANCOURT

1985-1999

Prof: Alcira Colmenares Hernández
Coordinadora del Archivo

Caracas, septiembre 1999

5.3. En 1998 se indizó el material requerido para la investigación del Tercer Volumen de la Antología Política de Rómulo Betancourt, editado en 1999.

6. APOYO A OTRAS ACTIVIDADES CUMPLIDAS POR LA FRB.

6.1. Atención a visitantes al Archivo y biblioteca privada de RB.

El año de mayor número de visitantes fue 1992 cuando se atendieron 70 personas.
En 1991 hubo 30 visitantes

6.2. En 1988-1989 se entregaron fotografías, discos, cassetts^{os} y recortes de prensa a la Lic. Mancilla, de la Empresa Cine Archivo de Bolívar Films, como apoyo a la producción del documental de 50 minutos, se contrataron por la FRB, Génesis y Vigencia de la Democracia

6.3. En 1989 se colaboró en la realización del Simposio Rómulo Betancourt: "Historia y Contemporaneidad"

6.4. Por instrucciones de la Sra. Virginia Betancourt, se clasificaron, ordenaron y seleccionaron documentos de Archivo de Ricardo Montilla, donados a la FRB. Se retuvieron aquellos de interés y los de carácter personal fueron devueltos a su esposa en 15 sobres debidamente identificados.

6.5. En 1994 se elaboró una Reseña Histórica de la Fundación, solicitada por la ^{ma} Coordinadora General Dra. Marisela Padrón.

ANEXO H
CARÁTULA Y CONTRACARÁTULA DE VIDEO, FICHA TÉCNICA,
MUESTRA DEL GUIÓN Y DE LA COLECCIÓN CINE ARCHIVO BOLÍVAR
FILMS

Rómulo Betancourt

Génesis y vigencia de la democracia

Rómulo Betancourt • Génesis y vigencia de la democracia



Partiendo del valioso material fílmico inédito y del propio testimonio de Rómulo Betancourt -hilo conductor de la historia- narra la vida de uno de los personajes más influyentes en la evolución política del siglo XX venezolano. Entre 1945 y 1948 preside la Junta Revolucionaria de Gobierno y luego de varios años de lucha en pro de la instauración definitiva del régimen democrático en Venezuela, es electo Presidente de la República para el periodo constitucional 1959-1964, dando así inicio a un nuevo período de nuestra historia política.

Dirección
Rodolfo Restifo
Guión
Rodolfo Restifo,
Rodolfo Santana
Producción
Irianda Mancilla
Asistencia de Producción
Arturo Hoyos,
Anaëlis Misle,
Williams Viera
Montaje
Freddy Véliz
Música
Waldemar Delima
Locución
Jaime Suárez
Mezcla de Sonido
Oriando Andersen
Duración
54 minutos

© Cine Archivo
Bolívar Films CA 1999
Depósito Legal N°
AV45799311
Prohibida
su Reproducción

Disco
de la Carátula
Marsela Balli



"Yo nací en una casa de una pareja feliz, sin riquezas, pero muy trabajadores ambos y bastante inteligentes. Sin mayor cultura, yo creo que mi madre estudiaría hasta segundo grado. Pobres pero muy honrados".

Cine Archivo
Bolívar Films

Tel: 283.36.45 / 285.96.40 Fax: 283.97.77



Ernesto Triana.
Guillermo Uribe.

Laboratorio y Sónido: Bolívar Films, C.A.

Una Producción de Cine Archivo, B.F. para la Fundación Rómulo Betancourt

Yo estudio con muchas dificultades. Nos-
ta 2do. grado y en 2do. grado tenemos
que venirnos a Caracas porque no había
escuela allá. Mi padre, él era el líder
del pueblo, a la gente con dinero, y en-
tonces les propuso que por que no se
venía a Caracas, se buscaba un maestro, y
se abrió una escuela privada.

Entonces viene a Caracas, y se presenta
allí con un joven, que tendría entonces
24 o 25 años, llamado Juan José
Fermín. Muchacho que acababa de salir de
la única Escuela Normal que había en
Venezuela, y resultó que era un
romántico, que al margen de la escuela se
había leído su Montessori, su "Petateo",
su escuela activa. Y entonces nos agarró
y empieza a hacer una experiencia de es-
cuela para hacer.

Entonces lo primero que nos dice es: Mi-
ren muchachos... vamos a construir aquí
en el corral de la casa una ramada, porque
cómo vamos a dar clases aquí en estos
cuartos calurosos, 40º a la sombra. Ah,
muy bien maestro. Ah, muy bien maestro.

Tréngense unos machetes cada uno y va-
mos al río, al Pecairique a cortar caña
brava. Entonces vamos un día, regresa-
mos con nuestra caña brava al hombre
muy felices, y nuestros padres viéndonos
con una cara de protesta.

Cuando llegamos a la casa me dice mi pa-
dre: "pero qué es eso, el maestro Fermín,
por que no nos dice y mandamos unos
peones de corte".

¡No, papá! si es que nosotros quere-
mos cortar la caña brava y hacer las su-
tas.

Por ejemplo, las clases de Botánica eran
367 como las que daba Simón

Guion: Rodolfo Santana.
Rodolfo Restifo.

Asesores Históricos: Eduardo Morales Gil.
Marco Tulio Bruni Celli.

Dirección: Rodolfo Restifo.

Producción: Irlanda Mancilla.

Dirección de Fotografía: Martín Álvarez.

Montaje: Freddy Veliz.

Música: Waldemar Delma.

Mezcla de Sonido: Orlando Andersen.

Locución: Jaime Suárez.

Actuaciones de: Namir Martínez.
Nelson Marquina.
Arsenio Rodríguez.
Carolina Tancredi.
Juan Carlos Pernía.
Milan Cirkovich.
Carlos Suárez.

Responsables del Material de Archivo: Argenis Perales.
José Ignacio Peláez.
Alvaro Guerra.

Escenografía y Vestuario: Juan Carlos Díaz

Maquillaje: Mary Cruz Mendoza.
Ulises Perdomo.

Asistente de Cámara: Orlando Delgado.

Camarógrafos: Antonio Fernández.
Hector González.

Asistente de Escenografía: Reinaldo Malpica.

Asistentes de Producción: Arturo Hoyos.
Ana Elisa Míslé.
William Viera.

Efectos Especiales: Luis Pérez.

Equipo Técnico: Pedro Hernández.
Rafael Landaeta.

366

ROMULO EN OFF: "Hágeme el favor, asómese por ahí a ver si ve a algunos de mis hombres, porque necesito pipas, necesito tener 2 ó 3 pipas".

ROMULO EN OFF: "Yo nací en una casa de una pareja feliz, sin riquezas pero muy trabajadores ambos y bastante inteligentes. Sin mayor cultura, yo creo que mi madre apenas estudiaría hasta 2do. grado.

Mi padre vino aquí de siete años, fue entrañablemente venezolano; y en la Venezuela de entonces el isleño estaba asimilado, era venezolano. y yo llegaba allí Entonces desde niño mis padres me descubrieron el mundo de la lectura. Hacia el año 1913 ó 1914, que tenía yo 6 años, hubo algo muy significativo en mi casa.

AUTOR EN OFF: A Guatire llegan los periódicos no llegaba si no dos veces por semana con algunas revistas, por el arreo de mulas que viene de Caracas a Guatire. Y mi padre se ponía a leer los periódicos en la sala de mi casa, y yo los iba agarrando discretamente y los llevaba a mi cuarto. Parece que yo era muy inquieto cuando niño. Una noche hubo un temblor, y entonces cuando viene el temblor, mis padres salen corriendo a buscarme, y no me encontraron porque estaba debajo de la cama con una vela leyendo los periódicos.

"Yo estudié con muchas dificultades hasta 2do. grado, y en 2do. grado teníamos que venirnos a Caracas porque no había maestro allá. Mi padre, él era el líder natural de la comunidad, reunió a la gente del pueblo, a la gente con dinero, y entonces les propuso que por qué no se venía a Caracas, se buscaba un maestro, y se abría una escuela privada.

Entonces viene a Caracas, y se presenta allá con un joven, que tendría entonces unos 24 ó 25 años, llamado Juan José Fermín. Muchacho que acababa de salir de la única Escuela Normal que había en Venezuela, y resultó que era un romántico, que al margen de la escuela se había leído su Montessori, su "Petalosi", su escuela activa. Y entonces nos agarra y empieza a hacer una experiencia de escuela para hacer.

Entonces lo primero que nos dice es: Miren muchachos... vamos a construir aquí en el corral de la casa una ramada, porque cómo vamos a dar clases aquí en estos cuartos calurosos, 40º a la sombra. Ahí muy bien maestro. Ahí Muy bien maestro.

Tráinganse unos machetes cada uno y vamos al río, al Pacairigua a cortar caña brava! Entonces vamos un día, regresamos con nuestra caña brava al hombro muy felices, y nuestros padres viéndonos con una cara de protesta. Cuando llegamos a la casa me dice mi padre: " pero qué es eso...el maestro Fermín, por qué no nos dice y mandamos unos peones de corte". No, papaíto! si es que nosotros queremos cortar la caña brava y hacer las aulas de bachillerato en el liceo de Caracas, el único plantel de secundaria que Por ejemplo, las clases de Botánica eran clases como las que daba Simón

Rodríguez el Libertador; a campo travieso, salíamos nosotros a recorrer el campo y él explicando: "ésta es la Túatúa, una planta con espinas; se llama así, su nombre científico es esto".

Y nosotros caminando, es decir, clases peripatéticas.

Una escuela que tuve yo, que era la casa de comercio donde trabaja mi padre. Allí llegaban todas las semanas un arreo de mula, y entonces me reunía yo en un almuerzo con 30 ó 40 peones, muy amigos míos. Me traían regalos de Caracas, me decían: "¡Rómulo, Romulito! ¡el negro!, cómo está y tal, y yo llegaba allí dándoles la mano y abrazos, y me ponía a conversar con ese español entrañable del siglo de oro, salpigmentado de esas expresiones criollas que son las que uso yo, que tienen solera, son viejísimas".

LOCUTOR EN OFF: A Guatire llegan las noticias de la destrucción y miseria de la Primera Guerra Mundial, y cuando termina en noviembre de 1918, en Venezuela se libra otra guerra contra la gripe española.

ROMULO EN OFF: "La peste española produce en Venezuela una siega de vidas extraordinaria, eso es en 1918. Las condiciones sanitarias de un increíble atraso, y la pobreza extrema en que estaba el pueblo venezolano, determina que la siega de vidas era impresionante.

Eso unido a lo que yo veía periódicamente, por lo menos cada seis meses, que era ver a los campesinos que venían amarrados con los brazos a la espalda, la recluta para llevarlos al ejército.

Creo que fue la gota de agua que colmó mi capacidad de resistencia, a una injusticia social que yo presentía, yo me dí cuenta de que Venezuela era una sociedad terriblemente injusta.

La peste española del año 18, es el año en que yo escojo un camino en mi vida, es decir, para decirlo como Martí; "con los pobres del mundo he echado mi suerte".

LOCUTOR EN OFF: Debido a la creciente demanda por las grandes potencias, la explotación petrolera en Venezuela pasa de una empresa nacional y artesanal a una etapa de gran explotación por el moderno imperio mundial del petróleo.

Al mismo tiempo, crece una incipiente clase obrera compuesta por campesinos aglutinados en torno a los centros de producción. Una clase media sin compromisos con el pasado, así como una pequeña y mediana burguesía deseosa de cambiar hábitos y costumbres.

Los nuevos ingresos provenientes del petróleo sirven para afianzar al régimen dictatorial de Juan V. Gómez, quien gobierna a Venezuela desde 1908 y vive en Maracay rodeado de cuarteles y jardines. Adorado por sus muchos familiares y por las compañías petroleras, que tienen en Venezuela las mejores leyes del mundo.

Al principio de los años veinte, la familia Betancourt se traslada a Caracas con el propósito de que Rómulo siguiera los estudios de bachillerato en el liceo de Caracas, el único plantel de secundaria que existe en la capital

LOCUTOR EN OFF. Aquellos que lo daban por desterrado de la política activa se asombran al verlo retomar las armas en 1978, pisando caminos y recorriendo pueblos en apoyo a la candidatura de Luis Piñerúa... Lo llaman "El Retorno del Guerrero"...

"We will come back", volveremos, - Comenta frente a la derrota de Acción Democrática...

La alternabilidad en el poder ya forma parte del acontecer político venezolano.

Metancourt reflexiona sobre el proceso democrático venezolano y sobre las limitaciones y desviaciones que ha sufrido en la práctica su proyecto político.

ROMULO EN OFF. "Nuestra democracia tiene carencias, pero precisamente, lo fundamental y promisorio del sistema Democrático es la capacidad de las sociedades libres para enderezar los rumbos torcidos".

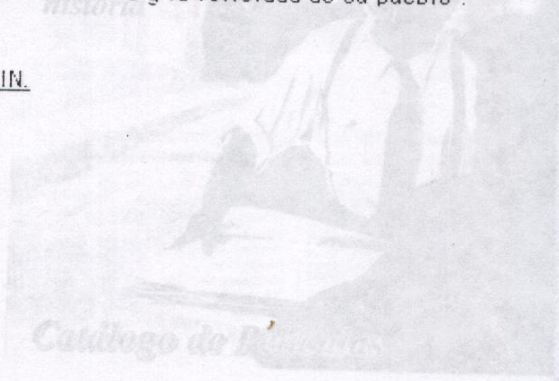
LOCUTOR EN OFF. La salud se resiente... El estudiante que celebró sus veinte años en una cárcel de Gómez y no se detuvo hasta crear una Venezuela democrática, muere el 28 de septiembre de 1981 en el Doctor's Hospital de New York.

El Pueblo venezolano le rinde tributo al hombre que consagró su vida a la instauración y consolidación de la libertad y la democracia en Venezuela.

15

ROMULO EN OFF. "Se podrá decir que he cometido muchos errores y desaciertos, porque la infalibilidad y la aptitud para acertar siempre no son virtudes que se hayan dado nunca en ningún ser humano. Pero Venezuela reconocerá entonces, estoy seguro de ello, porque tengo dominio de mis convicciones, que no actué nunca con intención distinta de la de procurar con lealtad, con empeño creador, con fe si se quiere fanatizada, la gloria de Venezuela y la felicidad de su pueblo".

FIN.



Luis Guillermo Villegas Blanco
Un hombre de película



Esta biografía audiovisual presenta la vida y obra de Luis Guillermo Villegas Blanco (1904-1966) fundador de Bolívar Films, a través de valiosos testimonios que nos muestran los inicios del cine venezolano.

Dirección y Guión: Oscar Lucien
Duración: 34 minutos

A gozar con Billo
Luis María Frómata



Biografía audiovisual sobre la vida y obra del músico Luis María Frómata (1915-1988), creador de la orquesta bailable más popular de los todos los tiempos en Venezuela: la Billo's Caracas Boys.

Dirección y Guión: Fernando Venturini
Duración: 60 minutos

Arnoldo Gabaldón
La batalla contra la malaria



Una valiosa biografía audiovisual que le permitirá conocer la historia de Arnoldo Gabaldón, cerebro y corazón de la primera gran cruzada sanitaria registrada en el país.

Dirección: Carmen La Roche
Guión: Carmen La Roche y Rafael Jiménez
Duración: 30 minutos

Carlos Cruz-Diez
La vida en el color



Este documental, narrado desde la perspectiva del protagonista, relata no sólo la naturaleza de su obra, sino también ese aspecto humano y familiar que caracteriza a Carlos Cruz-Diez.

Dirección y Guión: Oscar Lucien
Duración: 54 minutos

Colección
de Documentales
Cine Archivo Bolívar Films

... la mejor
manera
de disfrutar
nuestra
historia



Catálogo de Películas



Av. Luis Guillermo Villegas Blanco, Edif. Bolívar Films,
Santa Eduvigis, Caracas 1071. - Telfs.: 283.3645 / 285.9640
cinearchivo@grupocinesa.com
RIF: J-00149879-6

**El General López Contreras
La Transición**



Esta biografía audiovisual devela la vida y obra del presidente, el General Eleazar López Contreras, quien condujo al país en momentos de difícil transición política.

Dirección: Carlos Oteiza
Guión: Salvador Garmendia y Carlos Oteiza
Duración: 53 minutos

**Isaías Medina Angarita
Soldado de la libertad**



Este documental histórico plasma la vida y obra del General Isaías Medina Angarita, Presidente de Venezuela desde 1941 hasta 1945.

Dirección: Carlos Oteiza
Guión: Salvador Garmendia y Carlos Oteiza
Duración: 52 minutos

**Juan Vicente Gómez
Y su época**



La figura de Juan Vicente Gómez y su período de gobierno han generado posiciones enfrentadas sobre su trascendencia en la sociedad venezolana.

Dirección y Guión: Manuel de Pedro
Duración: 93 minutos

**Mariano Picón Salas
Buscando el camino**



Mariano Picón Salas es uno de los más grandes escritores de las letras del siglo XX. Maestro insigne del lenguaje, hombre de pensamiento universal.

Dirección y Guión: Oscar Lucien
Duración: 30 minutos

**Rómulo Betancourt
Génesis y vigencia de la democracia**



Partiendo del valioso material fílmico inédito y del propio testimonio de Rómulo Betancourt, este documental narra la vida de uno de los personajes más influyentes en la evolución política del siglo XX venezolano.

Dirección y Guión: Rodolfo Restifo
Duración: 54 minutos

**Caracas
Crónica del Siglo XX**



Nunca antes un documental había reunido tantas imágenes de gran valor histórico, que muestran con fidelidad los momentos más trascendentales de cien años de evolución de Caracas.

Dirección: Carlos Oteiza
Guión: Salvador Garmendia y Carlos Oteiza
Duración: 52 minutos

**Venezuela al bate
Orígenes de nuestro béisbol
(1895-1945)**



Deportivamente hablando, en nuestro país se respira béisbol y sus fanáticos viven y mueren por este deporte. Esta película reconstruye la historia del deporte líder de Venezuela.

Dirección y Guión: Carlos Oteiza
Duración: 62 minutos

**Maracay
Encrucijada de Destinos**



Es una película que reconstruye, a través del valioso testimonio de sus protagonistas y de un archivo fotográfico y fílmico, el desarrollo de una ciudad marcada por tres siglos de historia.

Dirección: Rodolfo Restifo
Guión: Luis Medina
Duración: 54 minutos

**El espacio interior de
Carlos Raúl Villanueva**



Este documental devela la vida y obra de Carlos Raúl Villanueva, personaje que tuvo como principal interés hacer de la arquitectura un arte utilitario por excelencia.

Dirección y Guión: Oscar Lucien
Duración: 30 minutos

**Rómulo Gallegos
Horizonte y caminos**



A través de este documental histórico, usted podrá conocer la vida y obra del Presidente Rómulo Gallegos, un hombre de letras prestado a la política.

Dirección: Carlos Oteiza
Guión: Salvador Garmendia
Duración: 53 minutos

**Los venezolanos que vinieron
más allá de nuestras fronteras**



Esta serie de tres documentales nos muestra la integración de los inmigrantes portugueses, italianos y españoles a la vida venezolana durante el siglo XX.

Dirección: Lissette Vidal
Guión: Rafael Arráiz Lucca
Duración: 65 minutos

**Los venezolanos judíos:
diversos orígenes. un mismo destino**



Este documental muestra de manera sencilla y humana cómo ha sido la integración de los inmigrantes judíos a las diferentes áreas de la vida social venezolana.

Dirección: Verónica Cañas Azuaje
Guión: Rafael Arráiz Lucca
Duración: 22 minutos