



El placer de la imagen en movimiento

## CONSEJO DIRECTIVO

Directora fundadora

Margot Benacerraf

### Presidente

Fernando Rodríguez

### Miembros principales

Margot Benacerraf

Josefina Jordán

Alonso Palacios

Alfredo Roffé

### Miembros suplentes

Alfredo Anzola

Igor Barreto

Mario Handler

Alfredo Lugo

### Presidente

Fernando Rodríguez

### Directora General

Josefina Jordán

### Director de Archivo Fílmico

Oscar Garbisu

### Directora de Programación

Liliana Sáez

### Directora de Relaciones Interinstitucionales

Zobeida Guzmán

### Directora de Producción

Margarita Márquez

### Directora de Investigación

### y Documentación

Yolanda Sueiro



### Presidente

Oscar Sambrano Urdaneta

### Director General

Ludmila Calvo

### Primer vocal

Elías Pino Iturrieta

### Segundo vocal

Moisés Moleiro

### Secretario

Gustavo Arnstein



### Directora

Elizabeth Safar

### Personal Docente y de Investigación

Oscar Lucién

María Fernanda Madriz

Gustavo Hernández Díaz

Rosalba Lujano

Carlos Colina

Elias Jaua Milano

Bernardino Herrera

Daniel Hernández

Melba Hernández

José Matos (preparador)

### Personal Administrativo

Magda Morao

Mary Carmen Moreno

### Coordinación de publicaciones

Laura Díaz

### Portada y Diseño gráfico

Bernardo Infante Daboin

### Autoedición electrónica

IMPRIMATUR, artes gráficas

### Reproducción de fotogramas originales

Cortesía de Cine Archivo Bolívar Films

### Reproducción fotográfica

Vladimir Sersa

### Fundación Cinemateca Nacional

Edificio José Vargas, Final Av. Este 2, piso 14.

Quebrada Honda. Caracas-Venezuela.

Apdo 17045. Caracas 1015-A

E-mail: cinemateca-ven@etheron.net

http://www.cinemateca.org

Tel: (582)576.1491

If1159-1997-778311

(c)FCN,1997

### Depósito Legal

Hecho el depósito de ley.

ISBN 980-07-4534-3

Fundación Cinemateca Nacional

ISBN 980-00-1206-0

Instituto de Investigaciones de la Comunicación  
(ININCO)

UCV

## Indice

1. Introducción: Objeto, problemas historiográficos y decisiones .....	11
2. Ubicación histórica y recopilación de noticias .....	21
2.1 El equipo realizador .....	21
2.1.1 Lucas Manzano: el realizador y la circunstancia .....	22
2.1.2. El resto del equipo .....	50
3. Análisis .....	57
3.1. Descripción y análisis físicos .....	57
3.1.1. Procedimiento y procesamiento .....	58
3.1.2. Implicaciones para la conservación, restauración y restitución de obras cinematográficas .....	60
3.1.3. Indicios para el análisis fílmico .....	63
3.1.4. Indicios para la historia y la evaluación cinematográfica .....	65
3.2. Diégesis, relato y segmentación .....	69
3.3. Segmentación, descripción y análisis .....	76
Escena 1: Lucía atiende al establo y a los pollos. ....	85
Escena 2: Por la visita de Bartolín, Lucía abandona sus quehaceres corriendo .....	91
Escena 3: Lucía se arregla ante el espejo .....	95
Escena 4: Visita de Don Olegario y Bartolín a Don Leandro y Lucía .....	99
Escena 5: Paseo de Lucía y Bartolín .....	108
Escena 6: Llegada de los caraqueños a Guaracabulla .....	113
Escena 7: Encuentro entre Don Leandro y los caraqueños .....	120
Escena 8: Don Leandro recibe en su casa a los caraqueños. ....	127
Escena 9: Don Leandro prepara la maleta .....	132
Escena 10: Don Leandro se despide de su gente .....	135
Escena 11: En Caracas, Don Leandro va a comprar ropa .....	139
Escena 12: Los caraqueños llevan a Don Leandro de paseo .....	152
Escena 13: Encuentro entre Don Leandro y Agripina .....	161
Escena 14: Bartolín llega a Caracas .....	167

Escena 15: Don Leandro va a chequear los números ganadores de la lotería .....	171
Escena 16: Don Leandro ofrece su amor a Agripina, pero ésta se alía con Bartolín para evitar su ruina .....	177
Escena 17: La «familia» se reúne en el hotel .....	182
Escena 18: Banquete en honor de Don Leandro .....	192
Escena 19: Don Leandro decide volver a casa .....	198
Escena 20: Panorama de Caracas .....	201
4. Evaluación cinematográfica .....	203
4.1. La técnica .....	204
4.2. El referente .....	217
4.3. El lenguaje verbal .....	220
4.4. La estética .....	225
5. Conclusiones .....	241
5.1. Comprobaciones, datos nuevos y la cuestión de la crítica de fuentes .....	241
5.2. Digresión acerca de la opresión política y social .....	249
5.2.1. La represión política .....	250
5.2.2. La discriminación cultural .....	257
5.2.3. El innombrable prejuicio racial .....	262
5.3. Modernización y subdesarrollo: una complejidad reflejada en el cine .....	268
5.4. Forma cinematográfica y otras formas culturales .....	272
5.4.1. El sainete .....	272
5.4.2. El periodismo .....	276
5.4.3. La fotografía .....	279
5.5. Cine e historia .....	281
Anexo .....	291

*La documentación fotográfica que integra esta investigación se debe al apoyo económico del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela y al de la Fundación Cinemateca Nacional; a la hospitalidad generosa de Bolívar Films, de Cine Archivo BF y, personalmente, de Argenis Perales; y a la pericia y espíritu de colaboración del fotógrafo Vladimir Sersa, quien realizó la reproducción de los fotogramas*

## 1. Introducción: Objeto, problemas historiográficos y decisiones

Nuestra relación personal con el análisis fílmico se había dado en el marco casi siempre apresurado de la práctica crítica. Pero, dedicados mayormente a la investigación histórica del cine desde hace unos quince años, nos hemos topado con la ocasión de aplicar esa experiencia al estudio histórico.

La ocasión se presentó cuando Cine Archivo, el departamento de Bolívar Films que se ocupa de los materiales antiguos, nos comunicó el hallazgo del primer rollo de **Don Leandro el Inefable**, que complementaba un rollo hallado, copiado y presentado unos diez años antes en la Cinemateca Nacional. Para nosotros, este hecho tenía particular importancia por las siguientes razones:

- i) Esa película figuraba entre los primeros títulos de ficción del cine venezolano, según nuestra tradición historiográfica que la fechaba para 1915.
- ii) Los documentos fílmicos que se comenzaban a rescatar en el país eran mayoritariamente noticieros y documentales y todos parecían ser posteriores a la realización de esa película. Las ficciones halladas hasta el momento eran: un fragmento de **La Venus de Nácar** de Efraín Gómez y León Ardouin, de 1932<sup>1</sup>, que se había visto insertado en el largometraje de Manuel de Pedro Juan Vicente Gómez y su época, de 1976<sup>2</sup>, y parte de la producción de Amábilis Cordero, siendo de 1928 la más antigua de éstas.
- iii) Nuestro propio trabajo de investigación nos había conducido justamente a estudiar a los supuestos autores de **Don Leandro el Inefable**, Enrique Zimmermann y Lucas Manzano<sup>3</sup>, que siempre según la tradición ya habrían realizado juntos **La Dama de las Cayenas**, en 1913.

Estudiar **Don Leandro el Inefable** venía a ser, en estas circunstancias, la posibilidad de acercarse a la comprensión de los hechos brumosos de los comienzos del cine venezolano y sobre todo al cine mismo de esos comienzos, que sólo se había concebido a través de la imaginación.

Como dijimos, nos habíamos ocupado de Enrique Zimmermann y Lucas Manzano, descubriendo características biográficas, hechos y circunstancias diferentes de los propuestos por la tradición. Lo que debe retenerse aquí, como la referencia fundamental para el acercamiento a la obra concreta, es que, por una parte, se confirmaba la actuación de ambos —aunque la dirección cinematográfica sólo le correspondió a Zimmermann— en el caso de **La Dama de las Cayenas**, pero se descubría que **Don Leandro el Inefable** era obra de Lucas Manzano solamente; y, por otra parte, que la primera se había realizado y estrenado en 1916, mientras que la segunda se había realizado en 1918, estrenándose en 1919. Es decir, contábamos, gracias a las pesquisas desinteresadas de Gastone Vinsi, con datos ciertos en cuanto a autoría y en cuanto a fechas<sup>4</sup>.

Además, las investigaciones de José Miguel Acosta sobre los Laboratorios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas permitieron saber que **Don Leandro el Inefable**, película en *tres* rollos, había sido depositada allí por Rafael Guinand. Esto explicaba por qué había sido hallada por Bolívar Films y advertía sobre la pérdida de un rollo.

De este modo algo azaroso, que no obstante demostraba la confluencia de las investigaciones y por tanto atestiguaba concretamente un cambio, un avance, en el desarrollo de la investigación cinematográfica en nuestro país, se constituía un nuevo objeto de investigación. Pero ¿qué significaba asumirlo como tal en lugar de contentarse con precisar unos datos filmográficos en la cronología del cine venezolano?

Hasta hoy, las investigaciones sobre el cine que se ha dado en llamar «de los primeros tiempos» se han desarrollado en Venezuela en dirección a la averiguación y reconstrucción de hechos y contextos que dan lugar a reflexiones políticas y, en menor grado, sociales, o incluso en ciertos momentos económicas, en las que las tinieblas se mantienen espesas precisamente allí donde se realiza la convergencia, donde aparece el hecho nuevo, móvil y resultado de un proceso. O sea, donde se oculta el objeto cultural concreto, la expresión cultural consciente, condicionada por, y movilizadora de, un conjunto de realidades contextuales al cual finalmente se suma inaugurando una realidad enriquecida o complejizada y, en definitiva, una totalidad modificada. Todo lo que se ha estado reconstru-

yendo, relatando y relacionando aparece entonces privado de su centro, de su razón de ser, que podríamos llamar la razón cultural.

Es oportuno anotar aquí algunas observaciones sobre la expresión «cine de los primeros tiempos», acuñada en los países avanzados para definir un objeto de estudio constituido más o menos recientemente para indicar un campo de investigación prácticamente nuevo, que tomara en cuenta las películas cinematográficas realizadas, *grosso modo*, antes de que el cine se configurara como, para algunos, un nuevo «lenguaje» o, para otros, en un nuevo «modo de representación». Esta distinción es de tipo general, pues tanto la elaboración teórica como la investigación destinada a comprobarla presentan una discreta variedad y debe considerarse todavía en curso, partiendo aproximadamente de 1980. Pero no obstante esa variedad, creemos lícito, por ahora, hablar de dos enfoques, que se basaban ambos en un análisis de las formas. Cada uno, sin embargo, llevaba a una periodización diferente: Gaudreault, por ejemplo, construía a partir de un concepto principalmente lingüístico de las formas un objeto de estudio delimitado por el lapso 1895-1915<sup>5</sup>; Burch, por su parte, planteaba el período como 1895-1929<sup>6</sup>, partiendo del planteamiento de Christian Metz del cine como «institución»<sup>7</sup> y viéndolo como el de «la constitución de un Modo de Representación Institucional», pero asignándole el estatuto de período, como «sistema estable, con su propia lógica, su propia durabilidad»: el modo de representación primitivo. De nuevo, en ambos casos, estas posibilidades de establecer una cesura histórica de cierta precisión surgió del estudio de las formas dominantes en la expresión cinematográfica perteneciente a los países donde se desarrolló de manera continua y creciente la actividad productiva. Digamos que el valor cuantitativo estimado en el tiempo permitió llegar a una cierta definición del valor cualitativo y asomar así la teoría de un cambio histórico.

Como siempre, a pesar de quedar convencidos de la propiedad de una teoría producida por la cultura occidental «pura», nos encontramos con la dificultad de aplicarla a los hechos que acompañaron la aparición y evolución del cine en nuestro país. Por una parte, la pérdida o extravío de la casi totalidad de las filmaciones que documenten esa evolución en cuanto se refiere, por lo menos, a las primeras tres décadas y, por otra parte, el carácter aparentemente inorgánico o inconexo de esa misma evolución para un período sin dudas aún más largo, impiden efectuar incluso una operación similar, aunque sea trasladando la cesura a otro momento.

Subsiste, sin embargo, la necesidad de referirse a esas experiencias del cine venezolano que preceden un grado discreto de existencia socialmente ampliada. El problema no es sencillo de resolver y en este lugar sólo efectuaremos una aproximación, pues, por demás, el camino seguido por el cine documental —en sentido amplio— y el del cine de ficción no han sido paralelos en nuestro país.

Por lo que se refiere al cine documental, podría ubicarse por lo pronto el cierre de una primera etapa en el establecimiento de los Laboratorios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas, cuando este tipo de producción adquiere un cierto ritmo y absorbe o sustituye las iniciativas de los primeros realizadores. En consecuencia, un cine documental venezolano «de los primeros tiempos» sería el anterior a 1927<sup>8</sup>.

En cambio, en el caso del cine de ficción, es quizás con la instauración del sonoro cuando este tipo de producción adquiere un cierto carácter de «normalidad», lo cual aconsejaría llevar la fecha del cambio a una década más tarde<sup>9</sup>.

Si volvemos a otra hipótesis de periodización, más reflexiva y fundada no en la expansión de la actividad sino en el modo de producción y ciertas características de los realizadores, encontramos que la primera etapa del cine venezolano se denominaba «cineastas incidentales» y correspondía al lapso 1897-1924<sup>10</sup>. A pesar del poco tiempo transcurrido entre ese pequeño estudio y la presente investigación, las informaciones de las que entonces se disponía eran escasas, imprecisas y en gran parte erradas, cuando las comparamos con las nociones actuales. Sin embargo, el diagnóstico general en el que fundábamos ese primer período y su denominación mantiene validez:

El primer grupo de realizadores cinematográficos puede llamarse «cineastas incidentales» porque [éstos] provienen —y se mantienen económicamente— de profesiones diferentes que están al centro de sus intereses y el advenimiento del cine los estimula a ampliar su propio campo, constituyendo un interés de variados grados de intensidad o de permanencia, un intento, un agregado y una ilusión.

Lo que ha ocurrido desde entonces es que ahora disponemos de una fecha cierta —1927— para marcar la cesura histórica pertinente, mientras que la de 1924 era un simple tanteo. De manera que, si tomamos como categoría fundamental el modo de producción, tanto la reflexión que soportaba entonces nuestra hipótesis, cuanto el desarrollo de la investigación de los hechos, sitúan la película *Don Leandro el Inefable* en un



inequívoco cine «de los primeros tiempos» o «primitivo», en el cual resulta ahora fundamental intentar reconocer, a través de la forma, los parámetros expresivos de que disponían los primeros cineastas y que la determinaban. En este sentido, y a pesar de que no existe en el plano estético una superioridad del cine de ficción sobre el cine documental, la complejidad narrativa del primero en general pone a prueba todos los niveles técnico-formales, mientras que en el segundo esto llega a ocurrir, muy rara vez, en realizaciones de la segunda mitad del siglo.

Este reconocimiento a partir de la forma corresponde a un procedimiento complejo en el cual la dialéctica entre texto y contexto es tanto inevitable como indispensable. Naturalmente, con el término «forma» nos referimos a la acepción amplia que establecen con firmeza los estudios semióticos, mediante las categorías distintivas de «forma de la expresión» y «forma del contenido».

De este modo, el análisis fílmico se abre al contexto cultural histórico, dando lugar a un intercambio dialéctico de informaciones que debe conducir a la conclusión historiográfica, es decir, a los niveles explicativos y axiológicos.

Estas premisas nos permiten, por una parte, ubicar el objeto de nuestro estudio —la película *Don Leandro el Inefable*, realizada en 1918— en un período de nuestra historia del cine —que aquí nos limitaremos a calificar como «inicial»,— y, por otra, a abordar las implicaciones y relaciones históricas mediante las cuales se explican su existencia y sus características.

Al aproximarnos al trabajo concreto, había que determinar las limitaciones que nuestra información y nuestra documentación imponían:

- i) El indicio cierto sobre una mayor longitud de la obra original respecto del material que había quedado de ella y la cantidad enorme de empates que presentaba el documento planteaban que éste no era solamente incompleto sino también, en alguna medida, alterado en su forma. Por tanto, debía excluirse del análisis la certidumbre sobre la totalidad de la obra, por lo menos en el plano de la diégesis y en el plano de la estructura narrativa.
- ii) La ausencia del texto «Don Leandro el Inefable» de Rafael Otazo, sea como argumento de la película, sea como sainete (pues en esa forma se presentó poco después en teatro), impedía complementar las lagunas o suponer a qué correspondían.
- iii) La pérdida del título y los créditos no permitía agregar nada a los datos de producción recogidos en la prensa de la época.

Pero la indagación podía efectuarse, orientada en las siguientes direcciones:

- i) Desarrollar al máximo el análisis de la puesta en escena, el encuadre y los planos (escala).
- ii) Observar con la misma minuciosidad el montaje y los niveles temporales, pero evaluarlos en clave de hipótesis, según un análisis lógico de los indicios.
- iii) Unir a la descripción analítica un complemento consistente en la reproducción de fotogramas, con el objetivo de: a) documentar la descripción verbal; b) realizar observaciones complementarias en función del análisis; c) compensar la imposibilidad de recuperar un visionamiento normal de la obra, a través de la contemplación y el disfrute del detalle.
- iv) Remontarse, a partir de los indicios detectables, a la construcción de un contexto técnico, sociológico, ideológico y literario, en pos de incrementar la comprensión de nuestra evolución cinematográfica, social y cultural y de sus interrelaciones.
- v) Estudiar en lo posible los fragmentos originales de la película, a fin de realizar observaciones complementarias para el análisis, de comprobar informaciones y de aproximarse a la problemática de la conservación y restauración de la obra cinematográfica.

En conclusión, frente a este pequeño objeto, cuyo hallazgo tiene en nuestro país la característica de la excepción, se ha optado por abrir un abanico de posibilidades investigativas, a fin de que constituya, además de un aporte puntual al conocimiento de una obra cinematográfica específica, un trabajo piloto que ilustre las posibilidades del análisis fílmico como medio de conocimiento de la historia del cine venezolano, insertada de manera indisoluble en nuestra historia sociocultural.

Los aspectos que contempla este estudio, asumidas por igual sus limitaciones y sus ambiciones, son: las propias circunstancias y el contexto social de la realización y la exhibición; las características culturales, lingüístico-literarias e ideológicas de la obra; y las características específicamente cinematográficas de la obra. Los tres aspectos mantienen su anclaje en el análisis fílmico, considerado como centro del trabajo. A esto, se suma una apreciación de la problemática de la recuperación, conservación y restauración de la obra cinematográfica, basada en el análisis físico del documento sobre el cual se ha realizado el estudio.

En cuanto al análisis fílmico propiamente dicho, comprenderá la descripción física, la base narrativa y la segmentación, la descripción fílmica por medios gráfico-literarios, el análisis cualitativo por segmento, la consideración específica del lenguaje literario utilizado en el título, los intertítulos y las imágenes, y la evaluación cualitativa del conjunto.

Las conclusiones sintetizarán el sentido de las observaciones realizadas, a fin de avanzar en la comprensión sociohistórica de la cinematografía venezolana.

A esta síntesis de los motivos, las condiciones concretas y las orientaciones metodológicas de la investigación, debemos agregar dos advertencias. En primer lugar, que en este texto se reutilizan, revisadas y corregidas, partes de los trabajos «Manzano y Zimmermann ¿cineastas fundadores?» y «Don Leandro el Inefable: Un enfoque historiográfico del análisis fílmico», publicados respectivamente en el *Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación*, n° 3 y 8, como avances del presente estudio.

En segundo lugar, que hemos optado aquí por reproducir, por extenso, una multitud de textos de nuestras fuentes. A esto nos han inducido tres razones, muy diversas: 1) el impulso de compartir con el lector el siempre sorprendente placer y la súbita conciencia de una existencia concreta, que se experimentan al relacionarse con imágenes, objetos y lenguajes del pasado; 2) la necesidad de permitir al lector comprobar en lo posible la autenticidad de las fuentes utilizadas, especialmente a fin de contribuir a modificar la delicada situación en que se encuentra todavía la práctica historiográfica venezolana en nuestra materia; 3) el estímulo que procede de la siguiente recomendación, o «prevención», de Germán Carrera Damas:

Encarar con desenvoltura, pero sobre todo con buenos argumentos, la acusación de ser un «enhebrador» de citas. [...] en el «rosario de citas» el pensamiento propio cede el paso a «la elocuencia de la cita». [...] *La cita debe apuntalar el razonamiento propio, nunca substituirlo*. Puede ilustrarlo, por medio de muestras, nunca usurpar el vigor de la demostración. (Subrayado nuestro. Germán Carrera Damas. *Aviso a los historiadores críticos: ...«tantos peligros corre la verdad en manos del historiador»... Andrés Bello*. Caracas, 1995, Ediciones Ge, p. 107)

N. B. En coincidencia con el proceso de revisión final de este trabajo, la Fundación Cinemateca Nacional procuró la restauración del primer rollo de la película **Don Leandro el Inefable**. La imagen misma, expurgada de los daños operados por el tiempo, recuperados en gran parte los efectos de la coloración original y proyectada en pantalla, revela sin dudas cualidades que no se pudieron percibir en las condiciones en las cuales se realizó nuestro análisis. Sin embargo, consideramos que el retraso adicional que supondría una comparación minuciosa entre las dos copias de ese fragmento podía llegar a ser desproporcionado con relación a sus resultados. Por otra parte, todo trabajo historiográfico es, de cierta manera, provisional.

Notas

- 1 José Miguel Acosta Fabelo. «Caracas y sus alrededores. Léon Ardouin y su paso por el Laboratorio Cinematográfico Nacional.» *Encuadre* n° 57, septiembre-octubre 1995, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura.
- 2 Dentro de su programa de recuperación de antiguos y desconocidos filmes venezolanos, la Dirección de Archivo Fílmico de la Fundación Cinemateca Nacional, ejercida por Oscar Garbisu, realizó la restauración y duplicación de *La Venus de Nácar* en 1995, presentándola junto con otras películas rescatadas, en ocasión de la conmemoración de los 100 años del cine.
- 3 A. Marrosu. «Manzano y Zimmermann ¿cineastas fundadores? Avance de una investigación en curso». *Anuario ININCO 1990*, n° 3. Caracas, 1991, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- 4 La autora se siente obligada, en cada uno de los estudios que realiza sobre el cine venezolano de «los primeros tiempos», a dar a conocer que la gran mayoría de los más firmes avances en la precisión de aquel acontecer, se deben a la generosa entrega de referencias documentales que Gastone Vinsi, conservador de audiovisual del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, ha estado recopilando paciente y rigurosamente, sin permitirle su tiempo, o sin llegar todavía su ánimo para ello, emprender el trabajo de elaboración histórica de ese material.
- 5 André Gaudreault y Tom Gunning. «Le cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire du cinéma?». En J. Aumont, A. Gaudreault y M. Marie (dir.). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. París, 1989, Publications de la Sorbonne.
- 6 Noël Burch. *El tragaluz del infinito*. Madrid, 1987, Ediciones Cátedra.
- 7 Christian Metz. *Cine y psicoanálisis*. Barcelona, 1980, Gustavo Gili Ed.
- 8 José Miguel Acosta, *op. cit.* y *Laboratorios Cinematográficos de la Nación (1927-1935)*. Trabajo de ascenso. Caracas, febrero de 1995, Escuela de Artes, Mención Cine, Universidad Central de Venezuela. Se trata de los trabajos en que se determina de manera definitiva el momento en que el gobierno venezolano toma la decisión de implantar una producción cinematográfica propia, que cuente con instalaciones industriales, personal especializado y una dirección oficial.
- 9 Las investigaciones de José Miguel Acosta han permitido notables avances en el conocimiento del largo y complicado proceso de implantación del sonoro en la producción venezolana, iniciado en 1933 con *La Venus de Nácar* y culminando con el primer largometraje hablado, *El rompimiento*, en 1938.
- 10 A. Marrosu. «Periodización para una historia del cine venezolano (Una hipótesis)». *Anuario ININCO 1988*, n° 1. Caracas, 1989, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.