



UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
Trabajo de Grado

**LEYENDAS DETENIDAS EN EL TIEMPO:
Un encuentro fotográfico con la narrativa
del Táchira.**

Tesistas:

Angélica María GARCÍA

Eduardo Fabrice MARTÍNEZ

Tutor: Ricardo PEÑA

Caracas, Septiembre 2008

A mis padres, mis hermanos, mi familia, Anabel y Rafa... aquí está el fruto de los cinco años durante los que me dieron su apoyo. Los amo.

A mi compañero de tesis, ¡lo logramos!

Angélica García Pulido

A todas esas personas que estando detrás de uno, colaborando y asistiendo, hacen que el camino se haga más llevadero cuando la cima parece más lejos. A ti madre, por nunca dejar que un sueño se me caiga al piso, a ti padre, por estar de miles de maneras a mi lado, a ti abuelo por enseñarme a subir montañas y a mi mismo y a mi compañera, por la paciencia, la confianza y la entrega.

Eduardo Fabrice Martínez

Agradecimientos

Un día salí de mi hogar tachirense queriendo cumplir una nueva etapa de mi vida. Encontré personas valiosas que me abrieron las puertas de sus hogares aquí en Caracas y así me hicieron sentir como en casa, gracias a todos ustedes: amigos, que hoy son hermanos, que compartieron mis alegrías y tristezas. Paradójicamente hoy volví para poder terminarla, no me quedan más sino palabras para agradecer el haberme recibido con los brazos abiertos, con la voluntad para ayudar y la amabilidad que caracteriza a mi gente del Táchira. A mi familia completa, gracias sinceras por siempre estar presentes aunque estaban lejos, y a todas las personas que conocimos en el camino a la realización de este proyecto, gracias por tendernos su mano incondicionalmente.

Angélica García Pulido

El agradecimiento pese a no ser algo realmente tangible, puede llenar y darle valor a una colaboración en cualquiera de sus presentaciones, bien sea una palabra, un empujón o un comentario. Por ende, aunque bien sé que no es suficiente, sé que las personas nombradas los consideran así y para ellos este trabajo:

Familia García (en su totalidad)

Alfredo Aparicio

Carolina Delgado

Ricardo Delgado

Mis fieles compañeras de Administración y comunicación

Y al estado Táchira en toda su amplitud, por terminar de confirmarme que si existe la tierra de la cordialidad.

Seguramente alguno se me escapó, pero cuando un profesional tiene consciencia plena de sus raíces y su identidad, no puede entonces olvidarse de la gente que lo ayudo a formarse. Mil gracias, gracias a Dios, gracias a la paciencia y al empeño, gracias al compromiso, a la universidad y ese pequeño mundo que nos transformó, gracias a los profesores, a este país que siento como mío... a las causalidades y casualidades de la vida.

Eduardo Fabrice Martinez

ÍNDICE GENERAL

| | Pág. |
|---|------|
| INTRODUCCIÓN..... | 8 |
| CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO..... | 11 |
| 1. ¿Lo Real Maravilloso ó Lo Maravilloso Real?..... | 12 |
| 1.1 Alejo Carpentier y su cosmovisión de la realidad americana a partir del Prólogo a El Reino De Este Mundo..... | 12 |
| 1.2 Concepción, críticas y fundamentos de lo Real Maravilloso..... | 17 |
| 1.3 La otra cara de la moneda: Descubriendo la simpleza del término..... | 22 |
| 2. Cuéntame Una Leyenda Lolita..... | 26 |
| 2.1 Biografía De Lolita Robles De Mora..... | 26 |
| 2.1.1 Méritos Y Reconocimientos..... | 29 |
| 2.2 Obras De Lolita Robles De Mora..... | 30 |
| 2.3 Las Leyendas del Táchira..... | 32 |
| 2.3.1 En Relación con la Leyenda y el Mito..... | 32 |
| 2.3.2 Leyendas Del Táchira como obra de Lolita Robles De Mora..... | 36 |
| 3. Dos Procedimientos para llegar a una Imagen..... | 40 |
| 3.1 El Ensayo Fotográfico..... | 40 |
| 3.1.1 Del Ensayo Literario al Ensayo Fotográfico..... | 40 |
| 3.1.2 Pioneros del Ensayo Fotográfico..... | 44 |
| 3.2 La Puesta en Escena..... | 49 |
| 3.2.1 Concepto y aplicación en la fotografía..... | 49 |
| 3.2.2 La puesta en escena dentro de la fotografía artística..... | 53 |
| CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO..... | 67 |
| 1. Planteamiento del problema..... | 68 |
| 2. Objetivos..... | 68 |
| 3. Delimitación..... | 69 |
| 4. Justificación, Recursos, Factibilidad..... | 69 |
| 5. Tipo de investigación y diseño..... | 71 |
| 6. Procedimiento..... | 72 |
| 6.1 Bases teóricas..... | 72 |
| 6.2 Antecedentes en Venezuela..... | 73 |
| 6.3 Selección de las leyendas..... | 74 |
| 6.4 Realización del ensayo..... | 75 |
| 7. Propuesta visual..... | 76 |

| | Pág. |
|---|---------|
| 8. Ejecución del Plan de Producción..... | 80 |
| 8.1 El Cementerio de Palmira..... | 81 |
| 8.1.1 Guión de Imágenes..... | 82 |
| 8.1.2 Desglose..... | 85 |
| 8.2 La Pierna Encantada..... | 88 |
| 8.2.1 Guión de Imágenes..... | 89 |
| 8.2.2 Desglose..... | 92 |
| 8.3 El Viejito de la Cascada..... | 94 |
| 8.3.1 Guión de Imágenes..... | 97 |
| 8.3.2 Desglose..... | 100 |
| 8.4 Encuentro en el Bar de las Américas..... | 103 |
| 8.4.1 Guión de Imágenes..... | 105 |
| 8.4.2 Desglose..... | 108 |
| 9. Presupuestos y Análisis de Costos..... | 112 |
| 10. Selección de las Fotografías y Ensamblaje del Ensayo..... | 124 |
| DISCUSIÓN DE RESULTADOS..... | 127 |
| CONCLUSIONES..... | 131 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 133 |
| ANEXOS..... | 138 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | Pág. |
|--|------|
| Tabla 1. Planificación del Mes de Julio 2008..... | 80 |
| Tabla 2. Planificación del Mes de Agosto 2008..... | 80 |
| Tabla 3. Fechas de Producción de cada Leyenda..... | 81 |
| <u>Desglose: El Cementerio de Palmira</u> | |
| Tabla 4. Contactos..... | 85 |
| Tabla 5. Locaciones..... | 85 |
| Tabla 6. Recursos Técnicos..... | 86 |
| Tabla 7. Utilería..... | 86 |
| Tabla 8. Desglose de Personajes y Vestuario..... | 86 |
| Tabla 9. Casting Definitivo..... | 87 |
| <u>Desglose: La Pierna Encantada</u> | |
| Tabla 10. Contactos..... | 92 |
| Tabla 11. Locaciones..... | 92 |
| Tabla 12. Recursos Técnicos..... | 93 |
| Tabla 13. Utilería..... | 93 |
| Tabla 14. Desglose de Personajes y Vestuario..... | 93 |
| Tabla 15. Casting Definitivo..... | 94 |
| <u>Desglose: El Viejito de la Cascada</u> | |
| Tabla 16. Contactos..... | 100 |
| Tabla 17. Locaciones..... | 101 |
| Tabla 18. Recursos Técnicos..... | 101 |
| Tabla 19. Utilería..... | 101 |
| Tabla 20. Desglose de Personajes y Vestuario..... | 102 |
| Tabla 21. Casting Definitivo..... | 103 |
| <u>Desglose: Encuentro en el Bar de las Américas</u> | |
| Tabla 22. Contactos..... | 108 |
| Tabla 23. Locaciones..... | 109 |
| Tabla 24. Recursos Técnicos..... | 109 |
| Tabla 25. Utilería..... | 109 |
| Tabla 26. Desglose de Personajes y Vestuario..... | 110 |

| | Pág. |
|--|------|
| Tabla 27. Casting Definitivo..... | 111 |
| Tabla 28. Presupuesto General..... | 112 |
| Tabla 29. Costo Real General..... | 113 |
| Tabla 30. Costos Reales Equipo Técnico..... | 116 |
| Tabla 31. Presupuesto para El Cementerio de Palmira..... | 117 |
| Tabla 32. Costos reales El Cementerio de Palmira..... | 118 |
| Tabla 33. Presupuesto para La Pierna Encantada..... | 119 |
| Tabla 34. Costos reales La Pierna Encantada..... | 119 |
| Tabla 35. Presupuesto para El Viejito de la Cascada..... | 120 |
| Tabla 36. Costos reales El Viejito de la Cascada..... | 121 |
| Tabla 37. Presupuesto para Encuentro en el Bar de las Américas.. | 122 |
| Tabla 38. Costos Reales Encuentro en el Bar de las Américas..... | 123 |

INTRODUCCIÓN

El ensayo fotográfico que se presenta a continuación busca corroborar cómo la imagen puede potenciar la narración de un texto literario, logrando en ocasiones equipararse visualmente al mismo, hasta el punto de hacerlo prescindible.

Se propone entonces que el mismo ensayo pueda adherirle a la historia original ciertos matices que enriquezcan su descripción y que además sea una propuesta innovadora en lo que se refiere a la narración visual de un escrito. Lo propicio es buscar un libro que carezca de acompañamiento fotográfico ó de ilustraciones, para que al no tener un referente, se obtenga una representación final más personal.

Para ello se seleccionó el libro *Leyendas del Táchira* de Lolita Robles de Mora (1984), segunda edición. Este resulta más atractivo al tratarse de narraciones de tradición oral que engloban características culturales y geográficas del estado Táchira, a través de 50 leyendas que mezclan elementos de la realidad con situaciones fantásticas, y cuya descripción podría promover desde el turismo hasta las posibilidades artísticas de la fotografía. A partir de dicho libro se escogieron cuatro historias para realizar un ensayo fotográfico que las escenificara. Las mismas se eligieron en base a la trama, ubicación y factibilidad para recrearlas.

Sin embargo, se tenía que buscar una corriente que fuera capaz de justificar y de engranar el tipo de relato escogido. Lo *Real*

Maravilloso de Alejo Carpentier fue lo que Robles en principio optó para la recopilación de las leyendas y en este caso particular permitirá comprender cómo la narrativa típica de Latinoamérica va acompañada de situaciones fantásticas que adornan a la realidad.

La puesta en escena es la herramienta fundamental que permite representar cada leyenda. Este artificio, nacido del teatro, permitirá adaptar la escenografía, plantear planos y dirigir actoralmente a los protagonistas en pro del objetivo.

El ensayo fotográfico se ha presentado generalmente como una modalidad periodística documental donde se cuenta una historia a partir de fotos. El añadir una historia ficticia y construir un montaje para esta han sido procesos que encontraron en el camino una congruencia cuasi perfecta. Han existido diversos fotógrafos que han usado dichas herramientas de maneras distintas, bien sea en una sola imagen completamente descriptiva o en interpretaciones personales sobre distintos temas, narrados en secuencia.

El trabajo de grado *Fragmentos del destierro* (2005), realizado por Zulmira Andrade, que representó versos del poeta Rafael Cadenas, sentó un precedente más cercano para la posibilidad de realización de un ensayo fotográfico distinto que fuera capaz de representar textos literarios. También la revista venezolana de moda Blitz, en su edición segundo aniversario, permitió tener una mejor noción de los detalles a considerar en la representación de leyendas, ya que el fotógrafo Nacho Marín realizó una serie de fotos a partir de algunas leyendas venezolanas, extraídas de un libro recopilatorio.

Basado en la libertad del ensayo como tal, se deja entrever la libre interpretación y la creatividad utilizadas en algunas de las historias fotografiadas.

Son los aspectos anteriores los que aportaron los conocimientos que permitieron aumentar la factibilidad del trabajo, siendo de relevancia también otros como el acercamiento con la autora, los contactos para las locaciones y estadía, transporte y la posesión de cámaras manuales para la toma de fotografías.

Fue así como el trabajo se estructuró en un ensayo fotográfico de cuatro leyendas, apoyado en la puesta en escena y en la propuesta de cuatro posibles guiones de imágenes para las historias. El cual se llevaría a cabo a través de la planificación de un cronograma de producción.

En resumen son leyendas detenidas en el tiempo, congeladas por el disparo de una cámara, que permiten un encuentro entre el espectador y la narrativa popular del Táchira, con sus fantasías, personajes y lugares característicos. Un trabajo que busca recrear, de manera distinta, una idiosincrasia y sazónarla con un arte visual.

CAPÍTULO I
MARCO TEÓRICO

1. ¿LO REAL MARAVILLOSO Ó LO MARAVILLOSO REAL?

El presente capítulo permite una aproximación a la corriente literaria de lo *Real Maravilloso*, la cual ha sido tomada por la autora Lolita Robles de Mora para justificar su trabajo con las leyendas del estado Táchira, Venezuela.

1.1 Alejo Carpentier y su cosmovisión de la realidad americana a partir del Prólogo a *El Reino De Este Mundo*

El escritor cubano Alejo Carpentier planteó su primera teoría sobre lo *Real Maravilloso* en 1949. En el prólogo a su libro *El Reino De Este Mundo*, Carpentier empieza a darle un patrón al género, pero aún sin una definición puntual o completa.

En este, el autor considera al continente americano una fuente inagotable de lo *Real Maravilloso*, bien sea por costumbres precolombinas o por la facilidad del mestizaje y la gestación de la fe de los pueblos.

En la primera parte del escrito (1985), Carpentier plantea cómo lo maravilloso siempre ha estado presente en diversas muestras culturales; desde la novela negra inglesa (fantasmas, sacerdotes), hasta las exposiciones surrealistas que sufren de pobreza imaginativa

y de abundancia de códigos pensados para hacer lo maravilloso con intencionalidad.

En los párrafos siguientes Carpentier direcciona su posición, y lo hace hablando del continente americano y su influencia en el género.

El escritor compara la capacidad de representación pictórica de la flora tropical a través del francés André Masson, por un lado, y del cubano Wilfredo Lam, por el otro.

Masson intentó dibujar la selva de Martinica y sólo se quedó con una representación exacta de la misma; mientras que Lam, sí captó la forma ideal de la flora, mostrando la metamorfosis y simbiosis de la misma. La comparación permite que Carpentier (1985) concluya que:

(...) lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad (p.7).

Carpentier deja claro, entonces, que lo *Real Maravilloso* es el complemento perfecto entre esa realidad y sus variaciones. Cosa que el novelista Mario Vargas Llosa (2000) confirma cuando habla de lo *Real Maravilloso* de Carpentier en su artículo *¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?*, explicando que:

Por el contrario, la exposición de las fuentes utilizadas por el novelista cubano sirve para desvelar, de manera íntima, el procedimiento de transmutación de una realidad histórica en realidad ficticia de que Carpentier se valía para emancipar su ficción de todo sometimiento o dependencia de sus fuentes e imponerse al lector como un mundo original, dotado de unos rasgos y movimientos, colores, leyes, personajes, acciones y de un sistema temporal absolutamente propios e intransferibles (párrafo 3).

Carpentier (1985) maneja la hipótesis de que lo maravilloso y lo real van de la mano y que sólo hace falta redireccionar la vista y nutrirse del mismo entorno en los sentidos no percibidos de la realidad como tal. Llevar la realidad a su “estado límite” para así gestar la sensación de lo maravilloso, que presupone una fe.

Lo anterior se justifica cuando dice que “quien no cree en santos no puede curarse con milagros de santos” (Carpentier, 1985, p.9). Es decir, quien no tenga fe en las variaciones de la realidad, será incapaz de percibirlas. Para muchos críticos ésta es una razón que hace inestable al género de lo *Real Maravilloso*, sin embargo, Carpentier afirma que no hay duda de su existencia y mucho menos de su representación: “Los artistas siempre tienen fe. Van Gogh tuvo fe en un girasol y Víctor Hugo creía en aparecidos desde que afirmó haber hablado con Guernesey” (Carpentier, 1985, p.10). Lo que terminó de asistir al escritor en lo que se refiere a la definición de lo *Real Maravilloso* fue su experiencia en Haití y como el pueblo haitiano creía firmemente en los poderes licantrópicos de Francois Mackandal, quien fuera el personaje histórico más importante de la revolución haitiana contra los colonizadores franceses y que podía transformarse en cualquier animal que quisiera, según la leyenda.

Una aproximación a lo anteriormente expuesto sería la siguiente:

Lo real maravilloso es que lo real parece maravilloso y lo maravilloso parece real. Te cuentan una leyenda que ha ocurrido y que sigue ocurriendo y a ti te parece real, te dan toda clase de detalles de lo que ha pasado y, sin embargo, tienes un poco de magia, de fantasía y por eso decimos que es maravilloso. Y así ocurren muchas leyendas (Robles, comunicación personal, Diciembre 29, 2007).

Lolita Robles de Mora se ubica dentro de esta vertiente literaria. Su recopilación de leyendas alrededor del estado Táchira le permitió percibir la fe de los relatores y transcribir las historias como verídicas, evitando alterar la sensación real dentro de todos los relatos maravillosos.

Por su parte, Vargas Llosa (2000) confirma la experiencia personal de Carpentier a través de sus más exhaustivos críticos literarios:

Los críticos que se han ocupado de esta novela — Roberto González Echevarría, Richard A. Young, Nury Raventós de Marín y otros— han subrayado que casi todos los personajes y sucesos de *El Reino De Este Mundo* tienen una correspondencia en la realidad histórica (párrafo 3).

Esto permite en muchos sentidos también a Carpentier también como un recopilador de esa fe, aquella de la que los relatores le hablaban cuando viajó a Haití. La única diferencia fue que Carpentier definió ese estilo de relato y lo concilió en un solo término.

Por tal motivo el autor evoca, para justificar su teoría Real Maravillosa, a los buscadores de la eterna juventud en la ciudad de Manoa o a los conquistadores españoles empeñados en encontrar la ciudadela oculta de El Dorado, historia real del continente americano.

América toda maneja historias que son verosímiles y que toman parte de la realidad, y esa parte influencia una historia nueva sobre los hechos inexplicables o sobre los rituales producto de la creencia. Carpentier cuenta que todo el continente iba lleno de dogmas, en búsqueda de lo desconocido. Y concluye, dando por sentado que el continente americano y su historia están fundamentadas en lo *Real Maravilloso*, con esta pregunta: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo *Real Maravilloso*?” (Carpentier, 1985, p. 11).

Así, la historia americana y sus costumbres interinas exhuman, desde todas sus latitudes, inmenso potencial para adjudicarse el título de “fuente inagotable de lo *real maravilloso*” (Carpentier, 1985, p.11).

1.2 Críticas y fundamentos de lo Real Maravilloso

Imbert (1976), analista literario y de corrientes artísticas, ofrece una visión aclaratoria en lo que se refiere a lo *real maravilloso* de Carpentier en su libro *El realismo mágico y otros ensayos*. Para Imbert todo empieza cuando el alemán Franz Roh construye el término *Realismo Mágico* para definir a un grupo de pintores alemanes post expresionistas. Entendiéndose el post expresionismo como la corriente que siguió al expresionismo pero que fue capaz de tomar bases del impresionismo en lo que se refiere a la representación de objetos ordinarios, solo que esta vez lo hacían con ojos “maravillados”.

Ya para 1958 el *Realismo Mágico* había sido aceptado como término válido por la mayoría de críticos pictóricos y luego literarios, pese a que en principio nació como una corriente artística. Imbert (1976) explica esta adopción literaria en su libro de la siguiente manera:

Cuando un término concebido con respecto a las artes plásticas emigra a las artes literarias debe reajustarse a nuevas condiciones. La pintura es arte del espacio, y se sirve de la línea y el color. La literatura es arte del tiempo, y se sirve de la palabra y el ritmo (p. 8).

Posterior a lo establecido por parte de Imbert para entender el *Realismo Mágico*, el analista toma en consideración a Alejo Carpentier y su definición de lo *Real Maravilloso*, que a diferencia del *Realismo Mágico*, fue concebido dentro de la literatura y no dentro de las artes. Imbert (1976) encuentra una manera particular para describir lo que implica lo *Real Maravilloso* como movimiento nuevo ofrecido por

Carpentier. El analista establece tres maneras de narrar un viaje y da ejemplos a partir de las obras del escritor cubano de manera que se explica la evolución gradual de lo *Real Maravilloso*. Las etapas son:

- ❖ Categoría de lo verídico: *El viaje de Sofía* en el libro *El siglo de las luces*, donde se comenta sobre un viaje narrado realísticamente con sumo detalle.
- ❖ Categoría de lo sobrenatural: *El Viaje a la semilla*, donde un viejo se hace niño al entrar a la placenta de su madre.
- ❖ Categoría de lo extraño: *Los pasos perdidos*. El viaje de un músico cubano de Nueva York a la selva venezolana. Un viaje real con toques mágicos que llevan al músico a una experiencia sensorial en una retrospectiva que lo traslada a las épocas de la Edad Media, el Renacimiento y la época Romántica.

Por ende Imbert (1976) concluye tres aspectos sobre el trabajo de Carpentier. Primero, que mezcló los términos *Realismo Mágico* y literatura fantástica y los unió en el concepto que acuñó en el prólogo de *El Reino De Este Mundo* como *Real Maravilloso*. En suma, lo que Carpentier creía era que existía una literatura maravillosa de origen europeo que se refería a acontecimientos sobrenaturales. En segunda instancia, que la realidad americana es más maravillosa que esa literatura y es a lo que se refiere en lo real maravillosamente americano. Finalmente, que Carpentier creía que lo *Real Maravilloso* de América podría trasladarse a la literatura solamente cuando los escritores tuvieran fe en la América toda maravillosamente real.

Sin embargo, haciendo referencia a lo último expuesto, la filósofa Eva Lukavska (1991) en su trabajo *Lo Real Mágico o el Realismo maravilloso* dice que Carpentier y su concepto no pueden mantenerse desvinculados de la influencia europea presente en el escritor cubano:

Lo real maravilloso es para Carpentier el concepto clave que comprende como el único recurso de una literatura auténtica. Carpentier adoptó el concepto de lo maravilloso de la terminología surrealista, sin embargo, lo opuso a lo maravilloso literario europeo (párrafo 3).

Incluso, el héroe de *El Reino de Este Mundo*, el haitiano Mackandal (mencionado anteriormente), gozaba de los poderes de cualquier personaje de la literatura fantástica europea.

Existen ciertas falacias en el discurso de Carpentier que Imbert (1976) nos muestra en su análisis. Las siguientes dos son las más importantes:

- ❖ “El arte es mera imitación de la realidad y por tanto la realidad supera al arte” (p. 15). El escritor cubano supone que lo maravilloso es algo tan tangible como cualquier sensación física y que además está ubicado en el continente americano. Partiendo de esta premisa Imbert supone en su ensayo, en tono sarcástico, que entonces “Neil Armstrong tocó lo romántico cuando pisó la luna” (p. 15).
- ❖ “Para narrar portentos hay que tener fe” (p. 16). Imbert afirma que el religioso se mantiene incrédulo frente a lo esotérico de

sus creencias. El dogma nace de la fe pero el que relata historias basadas en creencias se mantiene ajeno a la misma, porque tiene que tener un estado de conciencia para administrar la historia al punto de que las supersticiones parezcan reales. Por tanto, la fe del artista está en saber contar, retratar o recrear algo irreal para que se haga real al oído o a la vista del espectador.

El crítico engloba a lo *Real Maravilloso* fuera de una noción de estética que si le corresponde al *Realismo Mágico*. En pocas palabras, el *Realismo Mágico* es una corriente artística, mientras que lo *Real Maravilloso* es algo que se siente, que es inherente a la gente que comparte una creencia colectiva. Esto fue lo que Carpentier percibió y convirtió en teoría.

Ahora bien, respecto a Carpentier como padre de esta corriente, Lukavska (1991) ofrece una razón para explicar el acuñamiento del término desde el mismo autor.

El encantamiento de Carpentier por América, fortalecido por sentimientos del refugiado político repatriado, que leemos en Prólogo, está en relación de proporcionalidad directa con su disgusto por la Europa fascistizada y decadente de aquellos años de preguerra. Al regresar a América, Carpentier redescubre el Nuevo Mundo y se decide a celebrarlo en su obra, a pesar de que él mismo no sabe al principio de qué manera expresar la realidad contradictoria del continente marcado por el mestizaje de dos culturas (párrafo 3).

Lukavska (1991) devela el verdadero funcionamiento de lo *Real Maravilloso* al menos para Carpentier, quien también se muestra un

poco más abierto en su libro de ensayos *Tientos y diferencias* (1987) y termina por confirmar tal conclusión diciendo que:

Prólogo [a *El Reino de este mundo*] nació a raíz de una polémica en torno al surrealismo que encontró en América a muchos epígonos. Hacia el año 1949, después de haber observado el surrealismo en sus mejores momentos, después de haberlo vivido en carne propia, en sus logros como en sus crisis internas, me encontré, en América, rodeado de jóvenes escritores, llenos de talento, que sólo entonces empezaban a manejar las técnicas, espejismos, magias y estrategias, del surrealismo. No creía, sin embargo, que esto fuese del todo negativo. Era, al fin y al cabo, un camino para salir del rebasado 'nativismo' latinoamericano de los años 20-40 (p. 32).

En este mismo libro Carpentier se muestra más sincero consigo mismo y cuenta que él, como autor, prefiere novelas históricas que le permitan concebir la realidad como fuente de creatividad sin exceso de invenciones, más bien con las bases necesarias para hacerla maravillosa, conservando su esencia verdadera y demostrable.

Los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación. Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente. La segunda razón es que la novela de amor entre dos o más personajes no me ha interesado jamás (p. 37).

Vargas Llosa (2000) por otro lado decide respetar el estilo de Carpentier y devela la estrategia del escritor cubano diciendo que:

Cuando Alejo Carpentier afirmó: "Yo soy incapaz de 'inventar' una historia. Todo lo que escribo es 'montaje'

de cosas vividas, observadas, recordadas y agrupadas, luego, en un cuerpo coherente" dijo una verdad muy mentirosa. Porque, aunque es cierto que su material de trabajo para crear ficciones era la historia documental, las fuentes escritas para investigar el pasado, también lo era que, en el proceso de convertir en novela aquella materia prima, sometía ésta a una transformación tan radical que en la ficción pasaba a ser una realidad inventada de pies a cabeza, emancipada en cuerpo y alma de su modelo. Deshacer y rehacer la historia, mudada en ficción, era la manera propia de Carpentier de inventar historias (párrafo 1).

El término *Real Maravilloso* siempre ha sido puesto a tela de juicio, sin embargo, no tiene que ser más que entendido como iniciativa de un escritor que no generó un movimiento pero sí una perspectiva dentro de la literatura.

1.3 La otra cara de la moneda: Descubriendo la simpleza del término

Lolita Robles de Mora, autora del libro *Leyendas del Táchira* (1984), comparte la visión de Alejo Carpentier y lo Real Maravilloso. En una buena parte de sus obras y recopilaciones es posible encontrar afinidad con tal corriente, desde su contacto cercano con las creencias del pueblo tachirense.

Tomando en cuenta lo que por definición es leyenda, según el Diccionario de Literatura Universal (1985): "Relato tradicional o grupo de relatos acerca de una persona, lugar o hecho que, a veces se apoya en acontecimientos históricos y otras incluyen aspectos sobrenaturales o elementos mitológicos. Es una de las primeras

manifestaciones literarias” (p.358). Este tipo de relatos bien se pueden ajustar a las características que Carpentier definiría dentro de lo *Real Maravilloso*. Robles al recopilar las leyendas se puso en contacto directo con estas características, facilitando así la ubicación de su obra en defensa del término.

Robles en su trabajo *Caminos de leyenda, tradición oral en el Táchira* (2000), comenta que: “La narrativa de tradición oral es un compendio de lo *real maravilloso*” (p. 294). Debido a que lo oral permite que la historia se trasmita de generación en generación, con valores agregados o sin ellos, pero haciéndose tradición de una región en específico.

Robles (2000), refiriéndose a la labor de los narradores orales afirma que:

Lo extraordinario puede ser producido por seres sobrenaturales y por tanto no tienen explicación lógica, así lo desconocido se incorpora a la realidad que sin duda es tomada como verdadera por los narradores orales que no se desconciertan ante los hechos sobrenaturales (p.293).

La narración oral permite un acercamiento más directo a lo que se cuenta, cosa que favorece a la credibilidad, así solo se trate de seres maravillosos alejados de la realidad. La participación del narrador es fundamental, él es el gestor de la historia que trasmite. Como afirmara Imbert (1976), existe la vinculación artística intencionada más que una fe enigmática. Así lo explica Alexis Márquez (cp. Robles, 2000) en su trabajo *Sobre el Realismo Mágico y lo Real Maravilloso*:

(...) lo verdaderamente *real maravilloso* es el Hombre, que produce especímenes capaces de hazañas y prodigios insólitos, no importa la época o el lugar en donde viva; lo cual no se riñe con que en cada región y en cada tiempo las peculiaridades de ese comportamiento tengan rasgos específicos acordes con las características que imperan en cada caso (p. 295).

Las conclusiones de la autora del libro *Caminos de leyenda, tradición oral en el Táchira* permiten al mismo tiempo concluir sobre lo *Real Maravilloso* y hacerlo incluso desde una perspectiva más consistente, tratándose de un ejemplo tangible y directamente relacionado con la *Realidad Americana*, de la que hablaba el cubano Carpentier. Lolita Robles (2000), en similitud con Alejo Carpentier, afirma que las leyendas sí gozan de una gran credibilidad, no necesariamente percibida por el escritor pero sí presente en la creencia general del pueblo o la zona donde se cuenta esa historia; en este sentido, la autora expresa:

Se ha comprobado que la fantasía y la imaginación popular no se han perdido, por ello la gente sencilla las entremezcla con la realidad y las revive al contarlas, no cabe duda que para el pueblo las leyendas son ciertas (p.315).

Siendo así, el escritor solo puede compilar estas historias e intentar transmitir la fe presente en ellas, a excepción de que se trate de la recopilación de un narrador perteneciente a la región y creyente de las historias populares. Es este el punto donde Lolita Robles se separa de Imbert (1976) en su crítica a Carpentier. Imbert no contó con la narración de un creyente capaz de transmitir la fe de la historia más por convencimiento que por puro estilo infundado. Robles sabe

de esto, no se le puede contradecir y mucho menos suponer que no tiene fe, siendo ella parte del pueblo creyente y de esta manera rescatando a Carpentier en lo más simple del término. Luvkaska (1991) también ofrece una interpretación de lo que el escritor perteneciente a lo *Real Maravilloso* hace en el proceso de creación, pero evitando los juicios de valor e interpretación propios de Imbert. Es así como cita, tomando como ejemplo a Carpentier que:

Su «*real maravilloso*» americano presupone una actitud hacia la realidad basada en la fe. O sea, su *real maravilloso* comprende dos aspectos: 1. una cualidad estética extraordinaria de la realidad americana y 2. la capacidad del escritor de percibir esta cualidad, y, lo que es más importante, de transformarla en literatura (párrafo 3).

Para terminar, una de las definiciones más consistentes para lo *Real Maravilloso* la expone el francés Aragón (cp. Bravo, 1988) quien habla de lo que considera maravilloso y comenta que: “La realidad es la ausencia aparente de la contradicción por tanto tenemos que lo maravilloso es la contradicción que aparece en el seno de lo real” (p.23).

Lo maravilloso no es maravilloso por si mismo sino *Real Maravilloso* en total, porque es la negación de la realidad el punto de partida para que este estilo se ponga de manifiesto a través de la narración y/o la recopilación.

2. CUÉNTAME UNA LEYENDA LOLITA

“Lámpara encendida desde el hondo misterio de su alma. Roble hecho mujer. Maestra y Poesía. De leyenda en leyenda teje los caminos” (Mora, 2006, párrafo 1).

2.1 Biografía de Lolita Robles de Mora

María de Los Dolores Robles de Mora es su nombre de pila, pero todos la conocen como Lolita Robles de Mora porque así van firmados los libros de texto de Castellano y Literatura —impresos en su mayoría en Caracas, Venezuela— de bachillerato con los cuales estudiaron y estudian un gran número de venezolanos; así lo afirma la periodista Judith Valderrama (2007) en una semblanza sobre la escritora publicada en el Diario de Los Andes.

Según cuenta Lolita Robles, ella nació en Noreña, Principado de Asturias, España, el 13 de Mayo de 1938. Su padre, además de ser maestro, era técnico agrícola y avicultor. Su madre ayudaba en la fábrica de calzado de su familia paterna. Sin embargo, la guerra civil española los separa y es en Cádiz cuando se reencuentran el padre con sus dos hijas y esposa (Rosales, 1988).

(...) papá tuvo que huir. No supimos nada de él hasta después de algunos años que nos llamó a su lado. (...) Llegamos a Cádiz a casa de unas tías hermanas de papá, allí estuvimos unos meses hasta que papá alquiló un terreno, en donde poco a poco fue acondicionando una vivienda y una granja. (...) Fueron años muy felices en contacto con los animales de la granja y el mar. No

teníamos lujos, pero nada nos faltaba. Estudié mis primeros años en una escuela que quedaba al pasar la calle (Rosales, 1998, pp.5-6).

Para Valderrama (2007), la tragedia toca de nuevo sus puertas con un voraz incendio que arrasó con todo y deja a la familia sin nada para sobrevivir. Por esto y mediante la amistad con el cónsul de Venezuela en Cádiz, el padre de Lolita Robles decide emigrar a Venezuela en el año 1950.

“[Papá] Vino contratado por el Ministerio de Agricultura y Cría para fundar y poner en marcha una granja avícola en Ureña [Estado Táchira]. Al año siguiente vinimos a Venezuela” (Rosales, 1998, p.11).

Ya a finales de la década de los 50, la escritora había finalizado sus estudios de bachillerato y Normal, y se casa con José Luis Ascanio Mora, más tarde nacerían José Ángel y Gerardo Fernando. En 1960, se nacionaliza como venezolana.

Su incansable afán por desarrollarse como profesional la lleva a estudiar la carrera de Letras en la Universidad Católica Andrés Bello, núcleo Táchira, de donde egresó siendo parte de la primera promoción en 1966. Posteriormente cursa estudios de Castellano y Literatura en el Instituto Pedagógico de Caracas (Alcalde, 1996).

Trabajó como docente desde muy joven en las siguientes instituciones educativas: Instituto Católico Femenino de San Cristóbal, Colegio Parroquial Monseñor Arias Blanco, Grupo Escolar Perpetuo Socorro, Colegio Andrés Bello, INCE Comercio, Instituto

Alberto Adriani y Unidad Educativa Gonzalo Méndez (Mora, 2006, Currículo Vitae). “Siempre estuve en movimiento”, explicaba Lolita Robles a María Lourdes Rosales, tesista que se dedicó a realizar una biografía sobre la escritora en 1988.

No obstante a tanta energía, como cuenta Valderrama (2007), la vida nuevamente somete a una prueba de fortaleza a la asturiana con un trágico accidente automovilístico, que la deja invidente en 1975. Creía que se repondría y volvería a dar clases; pero no fue así, aún hoy no recobra la vista, solo lo ha hecho en una historia escrita por ella: *Destellos azules*.

“Pasado un tiempo me dije a mí misma que debía buscar nuevos rumbos” (Rosales, 1988, p. 27). Así es como Lolita Robles comienza dos nuevas facetas: la radio afición, que la llevaría incluso a una escala internacional, y la escritura, por la cual es reconocida hoy en día.

Comencé con los libros de textos; claro fue bastante difícil aprender a vivir luego del accidente. Haz la prueba y camina por tu casa sin abrir los ojos, a ver si puedes, no diría difícil sino desesperante (Valderrama, 2007, párrafo 18).

Con la ayuda de un amigo, y en ocasiones de la de sus padres, se fue haciendo diestra en el manejo de su máquina de escribir. Luego aprendería Braille y, más tarde, volvería a ser independiente gracias a su asistencia al Instituto de Rehabilitación para Invidentes Adultos de la ONCE —Organización de Ciegos Españoles— (Rosales, 1988).

En 1995, culmina la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, en la Universidad de Los Andes, núcleo Táchira. Este importante e interesante estudio investigativo fue presentado como tesis de grado bajo el título *Caminos de Leyenda: tradición oral en el Táchira*, el cual reúne casi cien mitos y leyendas tachirenses (Alcalde, 1996).

Lolita Robles de Mora, pese a las vicisitudes de la vida, sigue escribiendo. En la actualidad, tiene numerosos reconocimientos entre los que destaca uno recibido recientemente, el Emblema de Oro de la ciudad de San Cristóbal —en Marzo de 2007—, mediante el cual el Estado Táchira agradece su dedicación por conservar la cultura e idiosincrasia de su gente.

2.1.1 Méritos y Reconocimientos

De acuerdo con Pablo Mora (2006) Lolita Robles ha sido miembro de la Peña Literaria Zaranda, y actualmente de la Peña Literaria Manuel Felipe Rugeles, ambas de la Ciudad de San Cristóbal, Táchira, Venezuela. De 1991 a 2004 Vicepresidenta de la Asociación de Escritores del Táchira y Vicepresidenta del Encuentro Colombo-Venezolano de Escritores. Fundadora y Presidenta de 1997 a 2004 del Fondo Editorial Toituna, habiéndose publicado bajo su dirección 27 libros, en su mayoría de autores del Táchira. Desde julio 2004 es Presidenta del Consejo Directivo Nacional de la Asociación de Radioaficionados de Venezuela. Desde agosto de 1998 Directora del programa turístico radial “Conociendo a Venezuela Primero”.

Asimismo, ha recibido innumerables reconocimientos y distinciones, entre ellos: Orden “Manuel Felipe Rugeles”, Gobernación del Estado Táchira, 1992. Orden “María del Carmen Ramírez de Briceño”, Gobernación del Estado Táchira, 1996. Botón de Honor al Mérito en su Única Clase, Gobernación del Estado Táchira, 1999. En reconocimiento a su labor literaria se le da su nombre a la Sala Libros de Autores Tachirenses en la Biblioteca Central “Leonardo Ruiz Pineda”, San Cristóbal, 2001. Orden Gran Colombia, Primera Clase, Instituto Universitario Gran Colombia, San Cristóbal, 2005. Orden Honor al Mérito “Doña Cecilia Ferrero de Romero Lobo”, en su Única Clase, Sociedad Bolivariana del Táchira, 2006. Reconocimiento por su valioso aporte en el rescate de la memoria e identidad de los pueblos del Táchira, Museo de Artes Visuales y del Espacio del Estado Táchira, San Cristóbal, 2006.

2.2 Obras de Lolita Robles de Mora

“Todo está hecho con mis deditos”, Lolita Robles a Judith Valderrama (2007)

Según Alcalde (1996), “el valor literario de Lolita Robles está en su entrega constante al estudio, a la investigación y a la producción de literatura para su difusión y conocimiento” (p.153).

Para el año 2006, de acuerdo a Pablo Mora, la autora contaba con un total de 85 obras publicadas, teniendo siete en imprenta, once

inéditas y una en preparación. Éstas se pueden clasificar de la siguiente manera:

- ❖ Publicaciones dedicadas al estudio del Castellano y Literatura para 1º, 2º, y 3º año de Educación Media y 1º y 2º año del Ciclo Diversificado. Como también, libros de lectura para niños.
 - Colección Fiesta
 - El Duendecito
 - El Velerito
 - Cuentos: Serie Mamíferos, Serie Aves.

- ❖ Obras que rescatan las leyendas y tradiciones de Venezuela y, en especial, del estado Táchira:
 - Leyendas del Táchira (1983) y (1984)
 - Leyendas del Táchira I, II, III (1985, 2002, 2003)
 - Leyendas de Venezuela (1996)
 - Leyendas de Venezuela - Leyendas, Mitos y Tradiciones (2002)
 - Caminos de Leyenda, Tradición Oral en el Táchira (1995). Cuatro ediciones.
 - Leyendas de Espantos y Aparecidos (1998)
 - Leyendas de la Ciudad de San Cristóbal (2000)
 - Leyendas y Mitos de Venezuela (1992). Cuatro ediciones.
 - Carrao y Mayalito, Tradición del Estado Apure (2003)

- ❖ Producciones de temática indígena que recogen mitos, costumbres y tradiciones de estas poblaciones:

- Mitos y Leyendas Aborígenes de Venezuela (1986). Tres ediciones.
- Los Barí, Habitantes de la Serranía (2002)
- Los Wayüu, Caminos de la Guajira (2004)

2.3 Las Leyendas del Táchira

*“A los muchachos no les gusta los poemas,
sino las leyendas; y entre más téticas
mejor para ellos”, Lolita Robles a Judith
Valderrama (2007)*

2.3.1 En relación con la leyenda y el mito

“Las leyendas y los mitos forman parte del folklore espiritual de un pueblo” (Lolita Robles, comunicación personal, Diciembre 29, 2007). Así Lolita Robles explica que ambos tipos de relatos son intrínsecos a la tradición oral de cada comunidad. Oral en cuanto son transmitidos mediante la palabra hablada. Tradicional porque los bienes culturales de la sociedad permanecen en la conciencia colectiva, de unas generaciones a otras; lo que equivale a la continuidad en el tiempo y el espacio.

Las leyendas, por su parte, “son narraciones tradicionales tenidas como verdaderas por sus relatores y por los miembros de una sociedad. Incorporan elementos sobrenaturales y maravillosos y están asociadas a un tiempo próximo, a un lugar geográfico conocido por

los miembros de un grupo social” (Robles, 2000, p. 54.). Aspecto importante de las leyendas es que lo que cuentan debe haberle sucedido a varias personas, en el mismo lugar y con características similares; es decir, que se repita para que la gente crea aún más en ellas, añade Robles.

No obstante, su veracidad es cuestionada debido a que generalmente se desconoce el testigo del acontecimiento narrado. Por lo cual es posible encontrar en las definiciones de otros autores, por ejemplo Shirpley, en el *Diccionario de La Literatura Mundial* (1962), presenta a la leyenda como una “narración no autentica”. En este sentido Sanoja y Zerpa (1990) argumentan que “es necesario para que las leyendas se conserven a través de los años que la mentira tenga una cuota de verdad y la verdad una cuota de mentira” (p.107). Esto le imprime encanto y misterio a la narración para hacer volar a la imaginación.

Con respecto al mito, según Estébanez en su *Diccionario de Términos Literarios* (1996), es un término de origen griego (*mythos*: fábula) con el que se aludía a ciertos relatos primitivos. “Entendido como relato de una historia sagrada, de unos acontecimientos ocurridos en el tiempo, en los que participan seres divinos o héroes” (p. 681).

Sobre este aspecto Robles señala que “el mito es generalmente de origen aborigen, es algo sagrado y explica la creación de algo; sin embargo, [a diferencia de las leyendas] eso no vuelve a suceder. Por

ejemplo, la creación de un árbol o cómo se formó una laguna” (comunicación personal, Diciembre 29, 2007).

Donángelo (cp. Mora, 2006) propone una explicación más minuciosa:

Los mitos suponen un despegue hacia lo conceptual: la representación de los orígenes, las "transmutaciones" del mundo y de la sociedad mediante narraciones de carácter sagrado. Expresan dramáticamente las ideologías. Mantienen la conciencia de los valores, ideales y vínculos que se suceden de generación en generación. Avalan y justifican reglas y prácticas tradicionales y se resignifican. En ellos está implícita la moral, lo cosmogónico (creación del mundo), lo teogónico (origen de los dioses), antropogónico (origen del hombre), lo etnogónico (organización política, social y económica) y lo escatológico (vida ultraterrena y fin del mundo)” (párrafo 31).

Es decir, los mitos se presentan como expresión y respuesta a las necesidades y cuestiones primordiales que afectan la existencia de los hombres en las diferentes culturas, tanto de orden físico (comida sexualidad, vivienda, caza, guerra, enfermedad) como los afectos moral y filosófico (modelos de conducta, sentido de la vida: orígenes y destino, presencia del mal, etc.).

Aún cuando explican diversos aspectos de la vida y el mundo, para Shirpley (1962), esto no indica que los mitos tengan una finalidad ulterior, pues considera que es secundario el uso que de ellos se haga. No obstante, reconoce en estos el hecho esencial de que para el creyente el mito es idéntico a la verdad.

Si bien son distintos, leyenda y mito, comparten su carácter de relato oral. Según Almoina de Carrero (1990), ambos presentan “la forma narrativa más sintética, desprovista de lo accesorio y exponentes característicos de la narrativa, con una economía de medios que se corresponde con las exigencias de la oralidad” (p.7). Lo anterior indica que ambos relatos orales comparten aspectos de la narrativa por presentar los aspectos fundamentales siguientes: acontecimientos, personajes y un marco espacio temporal en el cual se desarrollan los primeros. Sin embargo, tienen por defecto la transmisión descontrolada de boca en boca, por lo cual, generalmente, su estructura y su contenido no son constantes en cada transmisión. Esto, a su vez, revela la facilidad con la que se pueden perder en la memoria de los pueblos.

En este sentido, Lolita Robles (2000) considera que “es posible emplear la escritura con el objeto de perpetuar la conciencia humana originaria” (p.29). Haciendo especial ahínco en que solo cuando se lleva lo oral a las letras es que el mito y la leyenda se pueden inscribir dentro de la literatura, bajo el término *literatura de tradición oral*. Este paso, de acuerdo a la escritora, se efectúa en el seno de la sociedad a través de procesos como la cambiante organización política, el desarrollo religioso, los intercambios culturales y la evolución de los géneros verbales. Entonces se retoma la oralidad, se reinterpreta y se revitaliza mediante la escritura.

2.3.2 Leyendas del Táchira como obra de Lolita Robles de Mora

Leyendas del Táchira fue publicado por primera vez en el año 1983, este presentaba a los lectores 50 historias de mitos y leyendas pertenecientes al Estado Táchira, recopilados por Lolita Robles de Mora.

Paredes (1984) en el prólogo a la segunda edición de *Leyendas del Táchira* explica cómo la autora decide escribir tal obra:

Nuestra diligente colega comenzó, en este campo, como quien no quiere la cosa. Por pura y simple curiosidad. Y, a medida que se fue adentrando en esta cantera de la imaginación colectiva tachirense, se fue apasionando más y más por la faena; hasta que llegó el momento decisivo. El momento decisivo de someter el resultado de su pesquisa a la prestancia del libro. Son tan gratas, a veces tan sorprendidas también, las leyendas populares de nuestra región, que, de manos de nuestra autora, mal podían conquistar otro mejor destino (p. 4).

Y es que si surge la pregunta acerca de porqué dedicarse a recopilar la tradición oral del Táchira en un libro, la respuesta nos la da Paredes en el mismo prólogo, es debido a la convicción pedagógica de Robles. Pues lo realiza tanto por deleite propio, como para ayudar a los profesores que enseñan lengua, cuyos alumnos no están interesados en los poemas —así expondría Lolita Robles en una entrevista realizada por Judith Valderrama (2007).

El proceso de realización del libro se basó en una investigación, la cual Robles afirma no fue tan minuciosa. Dice que todo comienzo tiene sus características, que en aquel momento no anotó todos los

nombres de las personas que le contaron leyendas y que como no tiene un registro completo no vale la pena, indicarlo en unas si y otras no (Lolita Robles, comunicación personal, Diciembre 29, 2007).

Acerca de su influencia en la obra, la autora explica que no inventó los relatos, que los fue buscando uno por uno en pueblos y caseríos. Los fue encontrando de diversas formas: “más de una vez estuve por allí sentada en un puentecito del páramo, hablando con un viejito y preguntándole cosas” (Lolita Robles, comunicación personal, Diciembre 29, 2007).

Al respecto se pueden añadir los comentarios de Paredes (1984):

La señora Robles de Mora, pues, dadas las circunstancias que originaron su retiro de la docencia, ha realizado una labor extraordinaria en relación con las leyendas del Táchira. Las ha encontrado, en ciertas ocasiones no muy numerosas, hechas y derechas; las ha escuchado, en forma verdaderamente eventual en los sitios más inesperados; las ha pedido más de una vez a los colegas y a los amigos; se las ha escuchado contar, en esa lengua arcaica de nuestros archivos y en nuestros libros. Ya con ellas en la mano, o las ha limpiado de elementos extra estéticos o les ha reelaborado casi en totalidad; o las ha reducido a la unidad necesaria definitiva (pp.5-6).

El aspecto en el que admite la mayor presencia de su escritura es en la recreación y descripción del paisaje, el cual procura que corresponda con la región a la que pertenece cada leyenda, ante lo cual ejemplariza: “Si me dicen de La Grita, recuerdo sus calles empinadas o reviso geografía” (Valderrama, 2007, párrafo 25). Esto

debido a que ha sido una confesa amante del estado Táchira y considera importante la promoción de sus encantos.

En la actualidad, es posible ver que en los libros, que continuaron la recopilación muestran un método de compilación diferente aplicado por la autora. Ella explica que se debe a la realización de su tesis de maestría *Caminos de Leyenda: tradición oral en el Táchira* (1995), en la cual sistematizó su procedimiento como una verdadera investigación de campo (Lolita Robles, comunicación personal, Diciembre 29, 2007).

Mora (2006) expone de manera resumida las etapas de dicho proceso:

- ❖ Recolección de datos
- ❖ Transcripción y revisión
- ❖ Recreación:
 - historia
 - geografía
 - costumbres
 - flora
 - fauna
 - folklore
- ❖ Espacio-temporalidad
- ❖ Contextualidad
- ❖ Relectura / Revisión
- ❖ Redacción final
- ❖ Publicación

Mora (2006) califica el oficio de Robles como “requisito axiomático, *conditio sine qua non*”, mediante el cual se respeta la verdadera esencia del suceso original.

Desde entonces, la autora se propuso colocar al final de cada libro, que tratara sobre tradición oral, una lista a manera de apéndice, que da referencia a cómo encontró el relato. En ésta se atribuye la autoría a cada persona y el lugar en que le narró la historia a Robles, como también aparece el número de página en la que se ubica la leyenda dentro de la obra.

Finalmente, la acogida que ha logrado el libro *Leyendas del Táchira* en los lectores ha permitido su continua publicación. Para la década de los noventa fue corregido y ampliado a 100 historias, entre mitos y leyendas. A principios de este año se anunció la circulación de la décima versión editorial y fue catalogado en un artículo del diario La Nación como un “texto casi obligado entre los tachirenses” (2008, cuerpo B, p. 7).

3. DOS PROCEDIMIENTOS PARA LLEGAR A UNA IMAGEN

“[La fotografía] ha cambiado nuestra visión del arte. Usada como medio de exteriorización de un afán creador, es algo más que una simple copia de la naturaleza” (Freund, 1983, p. 186).

3.1 El Ensayo Fotográfico

3.1.1 Del Ensayo Literario al Ensayo Fotográfico

El concepto de *ensayo literario* permite una aproximación a lo que tiene como objetivo este apartado: definir el *ensayo fotográfico*, pues las características del primero sientan las bases para comprender el segundo.

Estébanez, en su *Diccionario de Términos Literarios* (1996), precisa al ensayo literario como “un escrito, generalmente breve, de carácter didáctico e interpretativo, en el que el ensayista aborda, desde un punto de vista personal y subjetivo, temas diversos, con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo” (p.326).

De acuerdo a este autor las características fundamentales del ensayo son las siguientes:

1. Brevedad: el ensayista no pretende ser exhaustivo en el tratamiento del tema. Cuenca (1980) explica que la tesis expuesta no pretende ser única y excluyente, el escritor de

este género aporta una serie de elementos con los cuales sugiere una conclusión basada en su punto de vista. Por lo cual, no es radical ni impositivo; tampoco un experto en la materia.

2. Carácter sugeridor e interpretativo: en cuanto a la manera en que el escritor le presenta su tesis al lector Herrera (1983), en su libro *El Reportaje, El Ensayo, de un género a otro*, sostiene que “en el ensayo se combinan lo analítico con lo artístico, la claridad expositiva, lógica, conceptual con la exigencia literaria, siendo un género de análisis y reflexión, pero al mismo tiempo de creación” (p. 86). Requiere pues, la interpretación y no la simple descripción o narración de los hechos, problemas o exposición seca de las ideas; la penetración en ellos, el análisis de la parte y del todo, donde entra en función la visión personal del ensayista, así como la madurez y la capacidad intelectual.
3. Carácter confesional: Estébanez (1996) explica que el ensayo está lleno de apreciaciones subjetivas propias del punto de vista del autor.
4. Intención dialogal: el ensayista pretende comunicarse con sus lectores. Por ello, Nellyana Salas (1997) sugiere que este debe presentar su tesis con un lenguaje creativo, original y fácil de digerir, pues considera que el receptor es *sui-generis*.
5. Carencia de una estructura prefijada: este tipo de texto no exige un orden estricto para expresar las ideas, a diferencia

de un tratado científico o un estudio monográfico. Herrera (1983) lo reafirma explicando que debido al profundo acento personal, su forma y método dependen del pensamiento y el estilo de cada autor.

6. Variedad temática: la flexibilidad de este género le otorga amplia libertad a su escritor. En palabras de Herrera (1983), esto se debe a que el ensayo se ajusta a “la vertiginante (sic) sociedad actual”, lo que permite tratar multitud de temas: históricos, políticos, sociológicos, autobiográficos, literarios, entre otros.
7. Voluntad de estilo: Estébanez (1996) hace hincapié en que el ensayista es consciente de que se espera de él calidad en la expresión de sus ideas. Es en este aspecto donde reside el valor estético del ensayo de acuerdo con Herrera (1983), pues considera que en este género se consigue el equilibrio más perfecto entre forma y contenido, debido a que “tiene igual peso lo que se dice y el cómo se dice” (p.90).

Por último, para Estébanez el ensayo es una obra de arte, “en la que aparecen diferentes técnicas de construcción afines a otras formas de expresión, como la carta, el diálogo, la confesión, el diario, la prosa didáctica y el tratado científico” (p.328). En esta línea Santaella (cp. Salas, 1997) lo califica como: “un género que contiene serenamente todos los géneros, el ensayo irrumpe queriendo ser la síntesis deseada, la pluralidad de sentidos, el orden y la aventura, la rigurosidad y la irreverencia culta, la trasgresión y la norma, el templo y la calle” (pp.35-36). Estas afinidades son la causa de un

ambiente poco determinado, vago y ambiguo en cuanto a su clara definición, estructura, etc.

Entrando ahora en el género fotográfico el ensayo no dista mucho de las características antes expuestas. Existe poco sustento bibliográfico y cada fotógrafo pareciera tener una particular concepción del mismo. Billeter (cp. Salas, 1997) afirma que “en ninguna otra forma de expresión fotográfica existe tal respeto ante el objeto (...) como un constante dialogo entre fotógrafo y objeto”.

De acuerdo a Salas (1997), asumir, exponer y desarrollar un tema, una idea, una posición, llamar a reflexión y hurgar en la conciencia son los principales motivos que defiende el ensayo fotográfico. Este género no tiene como tal un esquema establecido, por lo mismo, admite libertad de acción y de creación. Debido a que la fotografía es, en palabras de Susan Sontag (2007), una manera de mirar, propia para cada fotógrafo.

La característica más clara dentro del ensayo es, como explica Salas (1997), que cada foto debe guardar relación con las otras. De manera que el conjunto de imágenes sea capaz de mantener la idea principal, acompañada de un objeto o atmósfera constante que permita jugar con los aspectos de las ideas secundarias para complementarla. En resumidas cuentas “la calidad e importancia de cada una de las fotografías debe ser tan significativa como su conjunto” (p. 63).

Comúnmente se suele acompañar a los ensayos fotográficos con breves textos para complementar los significados visuales, este vínculo genera que el mensaje se transforme en *bi-media*, es decir que la lectura del mismo se realiza a partir de canales múltiples como lo sustenta Moles (cp. Salas, 1997). Lo ideal en el ensayo fotográfico es que la imagen juegue un papel hegemónico, tanto que pueda prescindir de textos.

3.1.2 Pioneros del Ensayo Fotográfico

Según Mißelbeck et al. (2001), en el prólogo *Momentos culminantes* al libro *La fotografía del siglo XX, Museo Ludwig Colonia*:

La invención de la fotografía, como se dice popularmente, liberó a la pintura de la necesidad de representar realidad. Haciéndolo así, heredó tales genes como el retrato y la pintura histórica y contribuyó al desarrollo del modernismo (...), [el cual] se trató de un lento diálogo. (...) Fueron precisamente las experiencias que la pintura adquirió con el naturalismo e impresionismo lo que hizo claro que la fotografía estaba muchísimo mejor equipada para la representación exacta de la realidad y para capturar modos y momentos. Y en un cierto momento el desarrollo estaba claro para todos que ambos medios habían adquirido diferentes agendas (p.7).

Como lo explica el autor, es a partir de esta concepción de agenda realista —que le correspondía a la fotografía— que durante las décadas de los años 20s y 30s América ve el desarrollo del documentalismo social como objeto principal de la fotografía. Debido a que los fotógrafos, en aquel momento, estaban estimulados por sus convicciones sociales y por la esperanza de que sus imágenes

podieran iniciar algún tipo de cambio en el mundo. Es así como estos inician una tradición bajo el nombre de *Fotógrafos Comprometidos*. En este grupo resaltaron numerosos reporteros gráficos como: Robert Capa, Werner Bischof, Margareth Bourke-White y W. Eugene Smith.

W. Eugene Smith confesaría a Thomas Cooper y a Paul Hills en una entrevista publicada en el libro *Diálogo con la Fotografía* (2001): “Creo que el fotoperiodismo es fotografía documental con un propósito. Creo que lo único erróneo en la palabra *documental* es que da a algunos la idea de que se puedan hacer fotos absolutamente aburridas de los *ingredientes* de algo, en lugar del *corazón* de algo” (p.239).

W. Eugene Smith se destacaría por buscar el *corazón* de los trabajos que le encargaron, es así como durante su trabajo en la revista *Life* hace la primera diferencia entre *Reportaje Gráfico* y *Ensayo Fotográfico*:

Creo que un artículo gráfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo fotográfico debe estar pensado, con cada foto en relación a las otras, de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizá la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho y se ve si deben ser restablecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre en una publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de notas gráficas (Smith; cp. Cooper & Hills, 2001, p.246).

Esta clara noción le permitió a Smith convertirse en el padre del ensayo fotográfico y en uno de sus más destacados representantes y

defensores. Desde 1936 tenía claro el objetivo que perseguía con la fotografía. En una carta recopilada por Johnson (1981) en su libro *W. W. Eugene Smith: A Chronological Bibliography*, Smith le escribe a su madre que su “intención es capturar la acción de la vida, la vida del mundo, su lado cómico, sus tragedias (...) una imagen auténtica, inmediata y real” (p.4).

Fue esa la razón por la cual decide mudarse a Nueva York y buscar trabajo en la revista *Life*, la cual después dejaría por los conflictos que le generaba fotografiar eventos sociales en vez de algún otro hecho importante. Decidió renunciar y en ese mismo instante estalló la Segunda Guerra Mundial, hecho que lo aproximó a realidades desconocidas y le terminarían develando una vocación comprometida y profesional. Smith decía que: “La fotografía es un medio de expresión pujante (...) el fotógrafo es responsable de su trabajo y de los efectos que de él pueden derivarse” (Johnson, 1981 p.6).

Todas estas conclusiones le hicieron construir una nueva forma de periodismo fotográfico donde el fotógrafo está ausente, una especie de observador que deja a los sujetos actuar con naturalidad. Esto lo puso en práctica en su ensayo fotográfico *La aldea española (1951)*, que resultó siendo una especie de estudio antropológico sobre la cultura española y el estado de la gente en la época de Franco (Salas, 1997).

Había generado un estilo fotográfico que expresaba de manera más evidente un mensaje, Smith creía que podía influenciar a la gente

para evitar la continuación de los errores de la humanidad (Hill y Cooper, 2001). Esa misma razón lo llevo a realizar lo que la crítica considera su mejor ensayo fotográfico en Minamata, Japón, donde los habitantes estaban siendo afectados por los desechos químicos que una gran empresa arrojaba en los ríos del pueblo (anexo #1). Fue tal la influencia del trabajo de Smith que en 1973 y luego de una serie de protestas, el gobierno falló en contra de la empresa lo que concluyó con una indemnización y una mejoría en la calidad de vida de la gente de Minamata.

Smith sentó las bases del ensayo fotográfico y contradiciendo a sus ideales no pudo evitar dirigir a dos mineros en busca de una buena foto. En el documental *American Masters* (1983) de Gene Lasko para la BBC, el profesor Dai Smith entrevista a un minero que describe como él y dos colegas se encontraron con Smith en su camino a casa y como les dio instrucciones de posar para una de las fotos que después publicarían en *Life*. Smith en esta ocasión fue capaz de dar una indicación y dejar de lucir desapercibido para más bien conseguir la expresión deseada en pro de que el mensaje sea captado como buscaba.

Al igual que Smith existieron varios pioneros del ensayo fotográfico que tomaron las bases del célebre fotógrafo norteamericano y evolucionaron junto con el estilo que el mismo fundó. Tal es el ejemplo de:

Mary Ellen Mark, estadounidense, quien recopilaría con dramatismo el estado de los niños desahuciados de Etiopia y las

prostitutas de Bombay. Pese a que se declara como una documentalista, la profundidad en su trabajo permite calificarla como ensayista.

Alfred Stieglitz (cp. Mißelbeck et al, 2001), se consideraba esencialmente como un fotógrafo cuidadoso en transmitir lo que veía. Fundador del grupo *Photo Secession*, el cual buscaba que la fotografía tuviera condiciones artísticas y fuera aceptada por la academia. Su obra *Equivalents (1925-1931)* presentó secuencias fotográficas que profundizaban sobre sus conclusiones del ser (anexo #2).

Lewis Hine (cp. Mißelbeck et al, 2001), sociólogo y pedagogo, digno representante de la fotografía documental, captó el trabajo de niños y niñas en minas de carbón, su trabajo permitió que se luchara en contra del maltrato y el empleo infantil, tuvo ciertos acercamientos a la fotografía interpretativa cuando fotografio las construcciones del Empire State Building.

3.2 La Puesta en Escena

3.2.1 Concepto y aplicación en la fotografía

La *puesta en escena* es un término que se origina a partir del arte dramático. El vocablo *escena*, según Estébanez (1996), proviene del griego *skene*, con el que se designaba inicialmente al espacio que se reservaba a los actores para poder cambiarse en el transcurso de la representación. Sin embargo, de acuerdo al autor, en la actualidad dicha palabra presenta diversas acepciones: “sirve para significar el lugar de representación o escenario, o el fenómeno teatral en su conjunto, o la « puesta en escena » o finalmente para delimitar una determinada unidad temporal de la obra dramática” (p.356).

Asumiendo la escena como lugar de representación existen dos tipos, según Pavis (1984) en su *Diccionario del teatro*:

- ❖ *La escena cerrada*: Escena *frontal o plana*, un solo sitio común sin mayores detalles.

- ❖ *La escena abierta*: Escena de *180 grados*, la acción se desarrolla en varios planos, es profunda y con más detalles.

Es a partir de la necesidad de colocar referentes para el público en una escena abierta que nace la *Escenografía*, como “un dispositivo propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana” (Pavis, 1984, p.173). Entonces la apariencia de la escena

toma verdadera importancia en la representación. Esta visión es compartida ampliamente por los catedráticos del teatro. Pablo Iglesias Simón (2008), profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), en su material de apoyo a la asignatura Historia de la Puesta en Escena, hace referencia a la representación como:

La materialización de una serie de acontecimientos que muestran unos actores, interpretes, manipuladores o ejecutantes en un territorio específico y connotado. En el que se hacen igualmente ostensibles una serie de elementos plástico visuales, sonoros y lumínicos que le son propios (Tema 1, diapositiva 1).

El protagonismo de la escena en el proceso de representación ha evolucionado al montaje de la misma, cosa que va más allá de la escenografía y constituye lo que se denomina puesta en escena. Este término proviene de la traducción al español del francés *mise-en-scène* (1820). El cual es definido por Iglesias (2008) como: “ordenación necesaria de los elementos escénicos para estructurar una determinada representación teatral” (Tema 1, diapositiva 2).

Iglesias (2008), además, especifica las siguientes características sobre la puesta en escena contemporánea, es decir, posterior a la aparición del director teatral:

- ❖ Obra de arte de un creador concreto e individual.
- ❖ Implica la construcción de una lectura escénica y una estética coherente.
- ❖ Individualidad e identidad de cada puesta en escena.
- ❖ Diferente puesta en escena para los mismos textos.

Estas le permiten cumplir con tres funciones diferentes, de acuerdo a Pavis (1984):

- ❖ Especialización: La puesta en escena traspone la escritura dramática del texto en escritura escénica (transformación del texto a través del actor y el espacio escénico).
- ❖ Función mínima y máxima: La puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación (decorados, iluminación y actuación) y también designa la actividad, la disposición en cierto tiempo y espacio.
- ❖ Armonización: La cual queda en manos del director quien decidirá qué elementos escénicos influirán de una manera determinante en la producción global de sentido.

A partir de estas características es posible ver el proceso de puesta en escena como una herramienta útil para cualquier representación artística más allá del teatro. Ésta sería tomada, con algunas excepciones en su método, por la fotografía y, más tarde, por el cine para llevar a cabo las ideas que sus directores se propusieron.

Cabe destacar que la puesta en escena busca representar además de un ambiente un momento. En el género dramático existen dos variedades de tiempo dentro del espectáculo como tal: el tiempo dramático y el tiempo de la ficción.

El tiempo dramático puede ser específico, es decir, aquel que es vivido por la conciencia del espectador, es anecdótico. Este tiempo se refiere al desarrollo escénico de principio a fin. Sin embargo, el verdadero tiempo dramático tiene que ver con el espacio y su transformación, capaz de percibir en su representación el paso del tiempo a través de modificaciones del decorado, ritmo o interpretación de los actores (Pavis, 1984).

El tiempo de la ficción, por otro lado, “no es exclusivo del teatro sino propio de todo discurso narrativo que anuncie temporalidad y fije el marco temporal de la ficción por todo tipo de indicaciones. Es un tiempo descrito (...) necesita mediación del discurso” (Pavis, 1984, p. 510).

Pavis destaca también que el tiempo de la ficción necesita de la imaginación del espectador, sin ésta se perdería la noción y ubicación dentro de cualquier muestra artística.

En el caso de la fotografía el tiempo de la ficción viene a manifestarse a través de la elipsis, donde el lapso omitido entre imágenes fijas consecutivas viene a dar el efecto de temporalidad, permitiendo que el espectador conecte y enlace por si mismo esos espacios vacíos para terminar completando la historia (Salas, 1997).

No obstante, si se tuviera que pensar en una verdadera congruencia entre el género fotográfico y el teatral sería a partir del espacio. El espacio o la construcción del mismo resulta en ambos casos la misma, es el sitio donde la acción se sucede. El tiempo

teatral transcurre en gerundio y el fotográfico, al tratarse de escenas detenidas y elípticas lo hace en pasado. De igual forma el teatro “no nos arranca de la realidad, sino que nos introduce a otra realidad” (Nieva, 2000, p.11), cosa que la fotografía puede lograr si se dispone a narrar y no a registrar.

Esto último lo reafirma Travis (2003), que al hablar sobre la fotografía y narrativa expone: “no hay mejor medio que la fotografía — el medio de lo actual, lo incidental, del momento único, del fragmento histórico— para ilustrar la manera en la que el dónde y el cuándo pueden separarse de todo lo demás” (traducción libre de los autores, p.87).

3.2.2 La puesta en escena dentro de la fotografía artística

La fotografía, nacida de la cooperación de la ciencia y de las nuevas necesidades de expresiones artísticas, fue objeto de violentos litigios en el momento de su aparición. Saber si el aparato fotográfico no era más que un instrumento técnico, capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica, o si había que considerarlo como un auténtico medio de expresar una sensación artística individual, caldeaba las mentes de los artistas, críticos y fotógrafos (Freund, 1983, p.67).

Este gran debate, según Busselle (1980) en su texto *Libro de la Fotografía*, empezó prácticamente en el momento en que Daguerre exhibió sus primeras fotografías en la primera mitad del siglo XIX. Al principio parecía que los fotógrafos se complacían con registrar simplemente lo que estaba allí, de hecho el primer papel que se le concedió a la fotografía fue el de registrar directamente la realidad.

Los defensores de este pensamiento expresaban que ésta apenas era capaz de proporcionar una labor mecánica.

Sin embargo, algunos artistas empezaron pronto a experimentar a través de la fotografía estilos que imitaban la pintura de la época. Situando en un mismo nivel al aparato fotográfico y a la paleta, pregonaban que el gusto artístico del operador intervenía con fuerza similar en la originalidad, la composición y la iluminación. Es así como surgirían importantes nombres dentro de los cuales destacan Oscar Gustav Rejlander y Julia Margaret Cameron.

Rejlander, primero pintor y luego fotógrafo, se plantearía para 1857 uno de los proyectos más ambiciosos donde la fotografía fuera capaz de compararse con la pintura. Dicho proyecto daría como resultado la construcción de la obra *The two ways of life* (Anexos #3 y #4).

Él buscaba a través de esta imagen, llevar la fotografía a las bases de la pintura clasicista de academia. Diego Coronado (2004), explica que en esa obra específica “la fotografía en sí es una cita explícita a uno de las más famosas pinturas que Rafael Sanzio realizara para decorar las estancias vaticanas” (párrafo 6). El fotógrafo sueco a través de una cuidadosa preparación, en lo que se refiere a vestimenta y al tratado de la luz, buscaba reconocer a la fotografía como arte dejando de lado la idea de captación de realidad inmediata que la generalizaba:

Junto al estudio sumamente cuidado de los personajes, de las vestimentas, del decorado y de las poses que debían adoptar cada cual en el cuadro, siguiendo para ello una visión emparentada claramente con las escenas de género teatral, y con la pintura de academia, la imagen era finalmente retocada a mano, a fin de conseguir la tan ansiada consideración de obra de arte. La copia final así conseguida, venía a mostrar de manera metafórica al joven fotógrafo amateur, qué debía ser expuesto en una fotografía, y qué debía ser ocultado. La intención obviamente, no era una vez más sino rehuir del automatismo improvisado y grotesco del objetivo de la cámara (Coronado, 2004, Párrafo 6).

Su imagen final dio como resultado una escena compuesta por 30 negativos, para los que posaron 16 modelos, que conformaban la idea planteada por el artista. Rejlander estaba representando “una división de carácter algo maniquea” (Coronado, 2004, Párrafo 6), con un eje de fuga central personificado por el padre, Platón. Luego de izquierda a derecha hizo que posaran diversas criaturas, las cuales se distribuyeron en el cuadro de la siguiente forma: las que se encuentran en la parte de arriba personificaban los altos valores de la virtud y las de abajo los bajos contravalores del vicio.

Por su parte, Julia Margaret Cameron sería ampliamente conocida como retratista de corte artístico, en su mayoría porque retrató gente famosa de la época, pero sobre todo por el modo en que empleaba la luz en dichos retratos. Su talento se vería ejemplificado en la representación escenográfica de alegorías, tales como *El Beso de la Paz* (1859), (anexo #5), que representa el beso de una mujer a otra en la frente, y *Espero* (1860), (anexo #6), donde una niña con alas de ángel mira de frente a la cámara con un gesto de resignación. Ambos

trabajos implicaron un montaje por parte de la artista para concretar la idea o mensaje que buscaba representar.

Para 1886, surgiría por primera vez una propuesta artística de la fotografía de la mano de Peter Henry Emerson. Este se refirió a la fotografía como un “Arte Pictorialista”, para presentar una teoría del arte basada en principios científicos afirmando que “la tarea del artista era la imitación de los efectos de la naturaleza sobre el ojo humano” (cp. Newhall, 2002, p. 141). Emerson sostenía que el fotógrafo podía hacer imágenes de calidad creativa y reproducir la naturaleza sin utilizar elaboradas técnicas de manipulación del negativo, como lo hizo Rejlander. Posteriormente, se retractaría y desilusionaría de la fotografía al darse cuenta que el control de la imagen se hacía posible en un pequeño grado, bien sea variando el foco o la exposición, declaró que “la individualidad del artista [refiriéndose al fotógrafo] quedaba trabada o, en una palabra, apenas puede mostrarse” (cp. Newhall, 2002, p.143).

Paradójicamente, su iniciativa motivó a otros fotógrafos a intervenir más en la creación de la imagen. De esta manera, surgieron diversos grupos de profesionales y expositores que reconocían a aquellos que lograban un acercamiento artístico en sus imágenes. El objetivo era proclamar la fotografía como arte. Además, crear espacios de exposición para los fotógrafos, pues en aquel momento no estaban a su alcance los espacios de los museos, que eran controlados por las disposiciones de la academia que no los reconocía artísticamente.

Una de las agrupaciones más influyentes se fundaría en Estados Unidos en 1902, bajo el nombre *Photo Secession*. Grupo que fue producto de la sociedad entre Alfred Stieglitz, Edward Steichen y Alvin Langdon Coburn. De acuerdo a Mißelbeck et al. (2001), los secesionistas “veían en la fotografía la expresión espiritual del mismo artista” (p. 180), por lo cual estuvieron abiertos a cualquier forma de manifestación del ingenio.

A partir de la proyección de este grupo, las bases quedaron sentadas para que el fotógrafo se fuera desarrollando como creador de imágenes, cada vez con mayor autonomía.

Tausk (1978) explica que durante los años 1918 y 1945 “las condiciones son extraordinariamente favorables para la fotografía artística” (p.44), debido a que hay un ablandamiento de los límites entre los géneros artísticos, lo que a su vez dio cabida a la influencia de diferentes movimientos sobre la fotografía. Como también, aparecen publicaciones en las que la fotografía ya no solo acompañaba el texto, sino que ocupaba el centro de atención.

En el caso del uso de la puesta en escena en la fotografía artística, dicho autor expone que es posible admirarla igualmente durante el periodo de 1918 a 1965, a través de dos manifestaciones: el retrato fotográfico y la fotografía surrealista.

En el retrato fotográfico debido a que ciertos fotógrafos querían conferirles mayor expresividad a sus imágenes. Entonces, en el afán

por la búsqueda de una interpretación psicológica del personaje se desarrollan ciertas tendencias decorativas:

Algunos fotógrafos no se mostraban satisfechos con una simple exposición a la moda, sino que se esforzaban por incrementar el efecto decorativo mediante la inclusión de algunos requisitos. Por ello el escenario se escogía de tal forma que la persona y los objetos formaran una composición con sentido (Tausk, 1978, p.66).

Dentro de estos especialistas, Tausk nombra al fotógrafo español José Ortiz Echagüe y al checo Frantisek Drtikol.

José Ortiz Echagüe no solo empleaba disfraces y vestuarios típicos de la época para las personas que retrataba, sino también lo hacía en lugares que se correspondieran con tales vestimentas. Por ello sus fotografías son reconocidas, dentro del Fondo Fotográfico de la Fundación de la Universidad de Navarra, como un importante estudio y registro exhaustivo de costumbres e indumentaria popular del pueblo español, resuelto en la clave del retrato (ver anexos #7, #8 y #9).

Por su parte, el trabajo de Frantisek Drtikol se destaca por numerosos desnudos y el uso de la iluminación. Elena Horálková (2004) en una semblanza que realiza sobre dicho fotógrafo, reseña que “fue un mago de la fotografía, que en su caso, fue siempre producto de prolongados preparativos. Todo lo tenía premeditado” (párrafo 2). Además explica que incluso la mímica de sus modelos estaba en consonancia con la atmósfera que creaba. Dentro de las

fotografías en las que empleó vestuario para sus modelos se encuentran los retratos con el tema de Salomé (anexo #10).

Durante la época de auge del cine, según Tausk (1978), el empleo de la puesta en escena en el retrato evolucionó hacia la Fotografía Glamour. Las grandes empresas cinematográficas tuvieron durante los años 30 y principios de los 40, su propio grupo de fotógrafos que se dedicaban a registrar escenas atractivas durante la filmación de alguna película famosa y a tomar retratos de los protagonistas, que servían de instantáneas para el público fanático y la publicidad. Dichos fotógrafos permanecieron anónimos pues en lugar de su firma iba el nombre de la productora a la que pertenecían.

Los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial se verían principalmente influenciados por una impresionante demanda de bienes de consumo, despertando el interés de la publicidad a gran escala. Este aspecto daría paso a las diversas formas de Fotografía de Moda y Fotografía Publicitaria, cuya concepción se fue especializando.

Tausk (1978), expone que con esta especialización el papel del fotógrafo evolucionaría al de director artístico y creador de las fantasías ansiadas por las más famosas casas de moda. El fotógrafo Phillipe Halsman optaría entonces por concebir a la fotografía desde dos procesos diferenciados:

1. “Exposición de la fotografía”: trataba de la valoración de la realidad y la rápida reacción ante el motivo que se presentaba súbitamente.

2. “Hacer la fotografía”: consistía en la concepción primaria del autor, según la cual se montaban los requisitos necesarios para la escena. Método que también podía ser empleado en exteriores.

Este pensamiento nacería a través de su experiencia e interés en la Fotografía Surrealista. Tausk (1978) hace especial referencia al uso de la puesta en escena dentro de esta corriente durante los años 50, donde “la prosecución de las intenciones surrealistas se manifestó también en los arreglos artificiales utilizados como modelo para fotografías de visiones oníricas” (p. 116).

Durante este período Phillippe Halsman se daría a conocer por las fotografías en las que retrató al artista Salvador Dalí, tales como *Dalí con una calavera formada por siete desnudos* (anexo #11) y *Dalí atómico* (anexo #12). De hecho, Mißelbeck et al. (2001) explica que “Haslman trabajó durante treinta años con Dalí, en diversos proyectos en los que el fotógrafo transcribía las ideas del pintor, en el lenguaje de su propio medio artístico” (p. 74).

Otro fotógrafo que emplearía complicadas construcciones en el estudio fotográfico para lograr sus concepciones surrealistas sería Angus Mcbean. Quien se dedicaría a realizar retratos de personajes famosos (anexos #13, #14 y #15), entre los que destacó el de Audrey Hepburn (anexo #16). Su retrato en realidad fue concebido como foto publicitaria de la firma Lacto Calamine Ltd., que buscaba una imagen semejante a un sueño. Para ello, Mcbean construyó un escenario pequeño con columnas de mármol que simularan un foro romano, y

en medio de este paisaje de aspecto sobrenatural colocó a la famosa actriz.

Ambos puntos de vista serán parte de las diferentes vanguardias, es decir, de diferentes propuestas de los artistas de acuerdo a sus intereses e ideales que se desarrollarán desde la década de los 70's hasta la actualidad. En este período se aprecian con especial énfasis en el uso de la puesta en escena los trabajos de Duane Michals, Cindy Sherman, Jeff Wall y Gregory Crewdson.

Duane Michals es conocido por su tendencia hacia la creación de escenificaciones complejas y, desde 1965, a la composición de secuencias fotográficas, a partir de las investigaciones sobre las fases del movimiento que Edward Muybrige realizara en el siglo XIX. Sin embargo el uso de la secuencia no tendría relación con el trabajo de Muybrige sino, como el mismo lo indica, porque “estaba insatisfecho con la imagen única, porque no podía imprimirle una diversidad de mensajes. En una secuencia, la suma de las imágenes sugiere mucho mas que aquello que podría decir una sola” (cp. Mißelbeck et al., 2001, p. 132).

Michals realizaría secuencias comprendidas entre 3 a 15 fotos. Mißelbeck et al. (2001) refiriéndose a dichas secuencias describe que “Michals consigue contar atrayentes historias que en general no constituyen narraciones cerradas en sí mismas sino, por el contrario, acontecimientos misteriosos que lanzan interrogantes e incitan al observador a continuar reflexiones” (p.132). Por ejemplo, en su

trabajo *El paraíso recobrado* (1968) busca, a través de seis imágenes, mostrar su visión personal del Edén (anexo #17).

Por su parte, Cindy Sherman presenta, en parte de su trabajo fotográfico, lo que Fabris (2003) denomina la concepción de la identidad como escenificación. Bajo esta concepción la fotógrafa crea autorretratos que describen personajes con vestuario y locación premeditados, pero que están completamente destituidos de toda voluntad de auto-revelación. Es decir lo que menos busca la artista es mostrar su intimidad.

En *Stills cinematográficos sin título* (1977-1980), Sherman se presenta como actriz de películas realizadas en Estados Unidos a lo largo de los años 50 y 60, cuyas escenas captan los clichés corrientes de las telenovelas e historias de amor (anexos #18 y #19). En estas se repiten algunos personajes, lo que crea mini series dentro de la serie mayor. Para, Laura Mulvey este trabajo describe “una visión de la mujer no como individuo, sino como un estereotipo cultural” (cp. Fabris, 2003, párrafo 10).

En contraste, *Proyecciones de una pantalla* (1981), muestra una matriz televisiva referida a uno de los personajes de la serie *The Mary Tyler Moore Show*. De acuerdo a Fabris (2003), en esta serie las mujeres representadas por Sherman poseen actitudes más desinhibidas e independientes, debido a la vestimenta, los cortes de cabello y la gestualidad corporal, todo esto enriquecido por el uso del color (anexo # 20).

En los siguientes años, Sherman continuó empleando la puesta en escena en sus trabajos, en los que optó por utilizar modelos en vez de ella misma, además de referencias a la historia del arte. Tal es el caso de *Retratos Históricos (1988-1990)* con los cuales se refirió aparentemente a diferentes tipos de mujeres históricas.

Jeff Wall también desarrollaba su trabajo fotográfico, igualmente conocido por ser escenificado. Una de sus más famosas fotografías es *Mimic (1982)*, en la que muestra una escena totalmente montada de una pareja norteamericana, que parece ser de clase social baja, caminando al lado de un asiático, que se ubica por sus vestimentas en la clase media. Lo importante es el gesto de racismo que hace el hombre norteamericano al asiático y la tensión social que genera (anexo #21). También se pueden encontrar imágenes como *Dead Troops Talk (1992)*, que representa la masacre que sufrieron los soldados rusos en Afganistán en 1986, quienes han resucitado sobre el camino lleno de barro y piedras en el que murieron (anexo #22). Otro ejemplo es *A Sudden gust of wind (1993)*, que recuerda al trabajo de Rejlander por estar compuesta por varias fotografías. En este caso son más de 100 y están montadas, con el objetivo de dar el efecto de movimiento de las hojas que vuelan por una ráfaga de viento (anexo #23).

Richard Lacayo (2007), en un artículo escrito para la revista *Time*, explica que el más importante giro que tomó la carrera de Wall se produjo a mediados del 1990, cuando realizó la primera de tres imágenes que constituían ilustraciones de determinados textos literarios, de los que el fotógrafo escogió precisamente el momento

más enigmático de toda la narración. Como ejemplo, se puede observar la fotografía *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue 1999–2000* (anexo #24), inspirada en el prólogo a la novela de ciencia ficción *El Hombre Invisible* de Ralph Ellison (1952). La imagen describe el momento en el cual el narrador, un hombre negro, le habla al lector desde una habitación atestada de bombillos, que mantiene encendidos como antídoto a la invisibilidad, a la que está condenado a diario por la sociedad blanca que está al otro lado de la puerta.

Hoy en día, Wall es conocido por presentar sus fotografías como transparencias en gran formato, que coloca en cajas de luz que las iluminan como si fueran pantallas de cine.

Finalmente, Gregory Crewdson, fotógrafo estadounidense, ha hecho de la puesta en escena para la fotografía un complejo proceso en el que un gran grupo de expertos trabaja (anexos #25 y #26). Así lo explica en una entrevista realizada por Melissa Harris (2008):

Hay dos maneras distintas en términos de cómo es la forma en que yo hago las fotografías. Una es en la locación, allí estamos tratando con la actualidad, con vecinos verdaderos o con la naturaleza. Después la otra forma es trabajar en un estudio, donde es esencial comenzar de la nada y construir el mundo completo de la fotografía (traducción libre de los autores, El proceso, párrafo 1).

Crewdson ha realizado la mayoría de sus fotografías en el pueblo Pittsfield, de Massachusetts, Estados Unidos. En donde

trabaja con un numeroso equipo que se encarga de recrear las ideas que plantea el fotógrafo, generalmente a través de bocetos (ver anexo #27), y presta principal atención al detalle para llevar a cabo una minuciosa representación realista. Alberto Martín (2006) define sus imágenes de la siguiente manera:

Nos parece estar en frente a la escenificación de las angustias y ansiedades de cualquiera de los habitantes de un barrio residencial norteamericano. Ha ido construyendo así un paisaje emocional y psíquico en lo que lo cotidiano adquiere rasgos desmesurados y excepcionales, y lo reprimido e inexplicable cobra vida con un realismo exuberante (párrafo 1).

Dichas imágenes presentan tres características principales que definen el trabajo de Crewdson: el uso de la narración en sentido amplio, la dirección teatral de la luz y la incorporación de lo fantástico.

En relación al contenido narrativo, en una entrevista realizada por Alberto Martín (2006), el artista explica:

Una de las cosas que amo de la fotografía, a diferencia del cine u otra forma de narración, es que el espectador siempre incorpora su propia historia, ya que al final la imagen siempre está sin resolver. (...) Me interesan las limitaciones de la fotografía por su capacidad de presentar una imagen completamente congelada, donde no hay antes ni después. Intento utilizar esa limitación como fuerza (párrafo 7).

Con respecto a lo fantástico y al uso de la iluminación:

Trato de crear situaciones de aparente cotidianidad, donde hay todavía un sentido subyacente de misterio y asombro. En este sentido, la utilización de la luz es algo realmente importante para mí. Creo esas situaciones cotidianas, e intento usar la luz, junto al color y las formas, como un código narrativo que descubre la historia. También proporciona cierta posibilidad de transformación de lo ordinario, lo que le da a las imágenes cierto sentido de teatralidad (párrafo 11).

Las creaciones de estos artistas dan pie al pensamiento que Mißelbeck et al. (2001) exponen al final del prólogo *Momentos culminantes* al libro *La fotografía del siglo XX, Museo Ludwig Colonia:*

La fotografía está en un estado de transformación. Está cambiando de un medio que se apartó de la historia de arte a una sección del trabajo artístico. Los artistas jóvenes ya no le tienen miedo a usar medios históricos fotográficos y personificarlos con su arte (p. 13).

El autor deja en evidencia lo que en un principio fue el motivo de lucha para los fotógrafos de la *Photo Secession*, el reconocimiento artístico de la fotografía. Esta ha evolucionado a partir de diversos pioneros que no se quedaron solo con el retrato, sino que aprovecharon tanto sus limitaciones, como su capacidad de reproducir la realidad para proponer algo distinto que satisficiera su afán creador.

CAPÍTULO II
MARCO METODOLÓGICO

1. Planteamiento del problema

¿Es posible realizar un ensayo fotográfico para representar, mediante la puesta en escena, cuatro leyendas del libro *Leyendas del Táchira* de Lolita Robles de Mora (1984), segunda edición?

2. Objetivos

Objetivo General:

- ❖ Realizar un ensayo fotográfico para representar, mediante la puesta en escena, cuatro leyendas del libro *Leyendas del Táchira* de Lolita Robles de Mora (1984), segunda edición.

Objetivos Específicos:

- ❖ Describir y analizar la corriente de lo Real Maravilloso como influencia de las leyendas del estado Táchira.
- ❖ Investigar acerca de las leyendas del estado Táchira y su autora.
- ❖ Crear cuatro guiones, uno para cada leyenda escogida, de posibles imágenes que relacionen la trama de dichas historias.

3. Delimitación

El ensayo fotográfico se desarrolla a partir del libro *Leyendas del Táchira* de Lolita Robles de Mora (1984), segunda edición; el primer libro que la autora escribió sobre leyendas del Estado Táchira, Venezuela.

Tomando en cuenta el requisito de presentar una selección mínima de 40 fotografías como trabajo final, se decide seleccionar cuatro leyendas, de manera de plantear como mínimo diez imágenes para cada relato.

La forma de abordar las leyendas es mediante la puesta en escena de las mismas. Es decir, una vez elegido el relato, se identifican los personajes y aspectos más importantes de la historia que forman parte fundamental de la representación, la cual depende en mayor medida del ambiente y de la dirección actuaral.

Las fotografías tienen como características principales la película en blanco y negro y el manejo de la iluminación, que aportará dramatismo a las historias.

4. Justificación, Recursos, Factibilidad

El proyecto, como ya se comentó, se trata de un ensayo fotográfico partiendo de las leyendas de Lolita Robles en su libro *Leyendas del Táchira*. Mediante éste se busca motivar la lectura a través de una conexión fotográfica entre el relato y la imagen, de manera que se transmita el contenido del mismo. Por tanto,

probablemente pudiera replantearse una reedición del libro que incluya las fotografías.

El resultado que se obtenga se sumara a los reconocimientos que ha recibido la autora Lolita Robles, y a su vez será una forma distinta de divulgar su obra. Como también, favorecerá a la sociedad tachireNSE promoviendo su idiosincrasia.

El objetivo es tomar las creencias y la geografía enmarcadas en la obra junto a los elementos principales de cada leyenda, para así realizar las imágenes tan reales y expresivas como sea posible.

Se propone el uso de cámaras manuales de 35mm tipo reflex, para lo cual se cuenta con una cámara Asahi-Pentax y una cámara Olympus OM-10. Además de diferentes lentes para tener más oportunidades de abordar las imágenes.

La película a usar es blanco y negro, debido a que ofrece una visión diferente a la que esta acostumbrada el ojo humano, que ve en color. Al momento de realizar el copiado las imágenes no serán alteradas.

El proyecto es realmente viable, pues se cuenta con el material necesario, se tienen facilidades para establecer contacto con la autora, para conseguir los escenarios, para trasladarse a la locación y finalmente la intención de llevarlo a cabo.

Para su realización se pondrá en práctica conocimientos de: producción (necesarios durante la planificación del trabajo), de composición de imagen, lenguaje fotográfico y selección de imágenes (referentes a la creación de un argumento coherente para el ensayo fotográfico).

5. Tipo de investigación y diseño

Exploratoria no experimental

El tipo de investigación al que está orientada esta tesis es exploratoria. Pues, de acuerdo a Carlos Sabino (2000), con ésta solo se pretende dar una visión general y aproximada de los objetos de estudio. Es decir, el objetivo es mostrar una interpretación personal de las leyendas, aproximándonos a estas sin llegar a una única verdad.

El diseño de investigación que se pretende emplear para llevar a cabo la realización del ensayo fotográfico es no experimental. Debido a que se buscará de manera no intrusiva obtener la información. En especial, se orientará a la realización de entrevistas, búsqueda de archivo y búsqueda de localizaciones para determinar cuáles serán las leyendas a representar, tomando en cuenta su factibilidad y elementos a favor.

6. Procedimiento

Para ordenar de manera más efectiva las bases de la investigación se decidió abordar el procedimiento a través de los siguientes aspectos:

6.1 Bases teóricas

El marco teórico se conformó por cuatro aspectos principales: Lo Real Maravilloso, Lolita Robles de Mora y su vida, el ensayo fotográfico y la puesta en escena.

Lo Real Maravilloso, como corriente expuesta por Alejo Carpentier, quien busca capturar la *esencia latinoamericana* en las historias, es decir, introducir al lector dentro de un mundo real pero con características fantásticas que recrean tanto ambientes como personajes que solo ofrece el continente latinoamericano. Se intenta representar fotográficamente ese matiz ilusorio o maravilloso que ofrece cada leyenda, motivado más por lo que la historia narra, con fotografías realistas e incluso con algunas propuestas visuales que enriquezcan la creación del ambiente.

Posteriormente se investigó sobre la vida de la autora y sus obras, a través de fuentes bibliográficas y de una entrevista personal realizada el 29 de Diciembre de 2007 (anexo #28). Descubriendo como fue el proceso que la llevó a recopilar las leyendas a lo largo del estado Táchira y dentro de qué corriente literaria ella las ubica.

El ensayo fotográfico es la modalidad escogida para la tesis, en este caso no se trata de un ensayo netamente periodístico o con tendencias documentales, lo que se busca es contar las historias con conectores sencillos como la secuencia fotográfica, bajo un mismo estilo compartido. Es recrear con actores, vestuario, propuestas creativas que no afecten la trama de la historia y cualquier otro requerimiento de producción, las leyendas escritas. El ensayo fotográfico conecta al fotógrafo con lo que está fotografiando y permite que este tenga cierta libertad de dirigir la imagen en pro de una interpretación o un mensaje específico.

La puesta en escena es un término nacido con el teatro, donde la escenografía juega parte fundamental de la recreación. Este artificio también ha sido usado en la fotografía y permite contar algo utilizando el ambiente y la expresión. El uso de la puesta en escena permite que a través de locaciones, utilería, clima o ambiente se enriquezca alguna historia ficticia o real.

6.2 Antecedentes en Venezuela:

Se buscó un referente que haya intentado recrear a través de la fotografía alguna leyenda venezolana. La revista *Blitz* fue la que se encontró. Esta revista describió en su edición segundo aniversario correspondiente al año 2004, seis leyendas venezolanas seleccionadas del libro *Diccionario de fantasmas, misterios y leyendas de Venezuela* (2001) de Mercedes Franco, fotografiadas por Nacho Marín y producidas por Adrián Acevedo y María José Villaseco (anexos # 29, #30 y #31). Su objetivo fue representar las leyendas mediante

fotografías y publicarlas acompañadas con el texto completo, no narraron toda la acción de la historia sino que trabajaron con momentos cumbres de la misma, esto aunado al género de la moda, el cual define el estilo de la revista. Por ende se trató de una muestra referencial.

Existió otro referente importante, la tesis de Zulmira Andrade para optar por el título de Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello. Fue un ejemplo claro de las posibilidades fotográficas para la representación de textos. El trabajo de grado, bajo el nombre *Fragmentos del destierro* fue una interpretación fotográfica basada en la obra del poeta Rafael Cadenas *Los cuadernos del destierro*, y mostraba visualmente dichos versos basándose en la corriente de la fotografía subjetiva.

6.3 Selección de las leyendas:

La matriz para la selección previa de las leyendas del libro de Lolita Robles de Mora se basó en tres vertientes: Locaciones, Trama y Fervor Religioso. La primera sirvió para evaluar en niveles de producción, la efectividad de alguna locación. Se eligieron leyendas cercanas a la capital San Cristóbal, para disminuir gastos de transporte o estadía. Una vez hecha la visita, hubo locaciones que ya no existían o que no conservaban las características que en la leyenda se describían, como es el caso del bar de Las Américas que es hoy una biblioteca pública o la elección del cementerio de Táriba en vez del de Palmira que no se ajustaba a la descripción hecha en la historia original. Sin embargo la elección del estado Táchira como locación

principal nació de la iniciativa de rescatar las características únicas de los pueblos andinos para mantener el referente regional del estado.

En segunda instancia la trama jugó un papel fundamental. Se seleccionaron historias que no ofrecieran una trama plana o carente de un clímax o “nudos” atractivos para la lectura o sin un conflicto central. Habían muchas leyendas que carecían de clímax en sus relatos, los cuales solo contaban la historia sin personajes definidos ni matices. Las leyendas que se seleccionaron tienen diversos personajes y el clímax hace de desenlace, haciendo más llamativa aún la historia. Las escogidas fueron cuatro:

- ❖ La Pierna Encantada
- ❖ Encuentro en el Bar de las Américas
- ❖ El Cementerio de Palmira
- ❖ El Viejito de la Cascada

Por último, se evitó seleccionar historias de fervor religioso, ya que es un tema ambiguo y sin un aporte cultural característico del estado Táchira. Además tales leyendas solían carecer de historias cautivadoras ya que se limitaban a la descripción del hecho religioso en sí.

6.4 Realización del ensayo:

El primer paso consistió en la lectura minuciosa de cada leyenda seleccionada y creación de los posibles guiones de imágenes

que correspondieran a cada historia. Luego se realizó un desglose, a partir de cada guión, que contara con los siguientes aspectos:

- ❖ Contactos
- ❖ Locaciones
- ❖ Recursos técnicos
- ❖ Utilería
- ❖ Desglose de personajes y vestuario
- ❖ Casting Definitivo

Contando con esta información se decidió trazar el plan de producción a partir de un cronograma que permitiera la realización del ensayo fotográfico durante los meses de Julio y Agosto de 2008. Para finalmente coordinar su presentación en físico.

7. Propuesta visual

El presente ensayo fotográfico tiene tres características principales que comparten las cuatro leyendas a relatar:

La primera es que la presentación de todas las fotografías es en sentido horizontal, pues es una manera de mantener la continuidad de lectura para el espectador. Esto, además, crea una similitud con el formato del cine.

Como segunda, el uso de rollo en blanco y negro. Tausk (1978), al hacer referencia al fotógrafo Otto Steinert explica que este

consideraba que la traducción del mundo cromático real a una fotografía con los valores de tonalidad de la escala en blanco y negro constituía un importante método de abstracción del que disponía un fotógrafo, como medio de configuración adicional que podía ser empleado para acentuar la interpretación subjetiva. Tomando esto en cuenta, el blanco y negro es empleado en este ensayo como forma de introducir al espectador en una atmósfera diferente que rompa con la cotidianidad del color, es decir, que proporcione una impresión de relato contado en otro tiempo.

El hecho de ser historias hace necesaria su ubicación cronológica, esta es la tercera característica: el realismo a través de elementos, como vestuario, maquillaje, peinados y accesorios, que remitan a una época específica. La decisión sobre ésta última se encuentra influenciada por las facilidades para encontrar las locaciones y el vestuario acorde; y se puede identificar especialmente en los personajes principales.

Las épocas seleccionadas fueron:

- ❖ Para *La Pierna Encantada*, aún cuando el texto la ubica durante 1910 y hace referencia al uso de lámparas de carburo dentro de las casas, el pueblo en donde se planeó realizarla ya contaba con alumbrado público. Entonces debido a las características de la calle y lámparas se eligió los años 50s.
- ❖ Para *Encuentro en el Bar de las Américas* la decisión se basó en los años en que estuvo el bar abierto al público.

Historiadores de la ciudad de Rubio, como Martín Suárez, identificaron sus mejores años entre 1953 y 1974, a partir de lo cual se optó por los años 70s.

- ❖ En el caso de las dos últimas leyendas fue a libre elección, pues en sus relatos no se indicaba fecha alguna. Para *El Cementerio de Palmira* los 90s y para *El Viejito de la Cascada* del año 2000 en adelante, debido a que el bar al que se hace referencia aún está en servicio al público tachirenses y ha acondicionado su estructura al tiempo presente.

Para la ubicación de los vestuarios, accesorios y peinados acordes con cada época se contó con la asesoría de la diseñadora de modas Anamagdalena Esteves Paolini y del director teatral Alfredo Aparicio.

Por último, las apariciones y presencias extrañas tienen diferentes formas de representación para cada una de las historias:

- ❖ *La Pierna Encantada*: la iluminación es la principal herramienta para hacer a la mujer misteriosa más sensual. El lente Ojo de Pez está empleado como ayuda técnica para que la pierna encantada se vea más larga y dar un aspecto sobrenatural.
- ❖ *Encuentro en el Bar de las Américas*: la aparición, que es el fantasma de Marisa, tiene para Gerardo cierta presencia celestial, por ello los planos subjetivos en los que él la mira

tienen un aspecto difuminado, para este efecto se utiliza vaselina sobre el protector del lente de la cámara.

- ❖ *El Cementerio de Palmira:* en esta leyenda el personaje principal cree que el fantasma es una persona viva, por lo que durante todo el relato lo verá como real. La forma de espantar a la muchacha es desapareciendo su cabeza, para lo cual se usó un busto de plástico y nylon para sujetar su sombrero.
- ❖ *El Viejito de la Cascada:* la iluminación es de nuevo el elemento trascendental de la historia, por que así lo expone el relato, la luz cegadora proveniente de la cascada deja a Joseíto fuera de sí. La presencia de este encantamiento también se hará evidente a través del uso del lente Ojo de Pez.

8. Ejecución del Plan de Producción

Tabla 1.

Planificación del Mes de Julio 2008

| D | L | M | M | J | V | S |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
| 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | | |

- Semana 1: Pre-producción (Casting)
- Semana 2 y 3: Pre-producción
- Semana 3 y 4: Producción de Fotografías

Tabla 2.

Planificación del Mes de Agosto 2008

| D | L | M | M | J | V | S |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| | | | | | 1 | 2 |
| 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 |
| 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |

- Semana 4 y 5: Producción de Fotografías
- Semanas 6, 7 y 8: Post-producción

Las semanas de producción se organizaron de acuerdo a fechas específicas de realización para cada leyenda.

Tabla 3.

Fechas de Producción de cada Leyenda

| Leyenda | Fechas |
|--------------------------|--|
| El Cementerio de Palmira | Sábado 26 y domingo 27 de Julio |
| La Pierna Encantada | Miércoles 30 de Julio y sábado 9 de Agosto |
| El Viejito de la Cascada | Lunes 4 y martes 05 de Agosto |
| El Bar de las Américas | Jueves 07 y domingo 10 de Agosto |

A continuación se exponen las leyendas originales, sus posibles guiones de imágenes y el desglose necesario para llevar a cabo las fotografías planteadas.

8.1 El Cementerio de Palmira

Una calle en las afueras del pueblo, que a pesar de estar asfaltada presenta muchos huecos y desniveles. El cementerio, un lugar tétrico, rodeado de un muro de tierra pisada, medio derruido y apuntalado en algunos lados con columnas de cemento. Del interior, sobresalen por las altas paredes sin pintar: pinos tristes, árboles ornamentales y enredaderas. La gente del pueblo no transita por esta calle, aunque tarden más, dan la vuelta y pasan por otro sitio. Si por casualidad tienen obligatoriamente que cruzar este paraje lo hacen en grupo. Dicen que salen espantos de día y de noche. Esto corre de boca en boca y cuando llega a Palmira un nuevo habitante enseguida lo ponen al corriente de la situación.

Juana acaba de llegar al pueblo con su familia. Ya le han comentado lo del cementerio. Por eso hoy que tiene que atravesar sola la calle y no encuentra otra salida, está asustada.

Son las seis y media de la tarde y comienza a oscurecer. Apenas unas luces rosadas se ven hacia el oriente. Juana mira para todos lados; la calle

esta desierta. Se alegra porque en su misma dirección viene un caballero de porte distinguido. Se acerca. Ella lo espera y le dice:

— ¡Buenas tardes!

— ¡Buenas tardes!

Juana lo mira tranquila. Su rostro de edad madura inspira confianza. Para su edad resulta interesante.

Juana se coloca al lado del caballero y caminan juntos. Ella entra en confianza y le dice:

— ¿Vamos en la misma dirección?

— Sí.

—Yo no me atrevía a pasar sola la calle. Menos mal que vino usted.

—Sí, nos acompañamos mutuamente.

—Yo no quería pasar sola. ¿Sabe por qué?

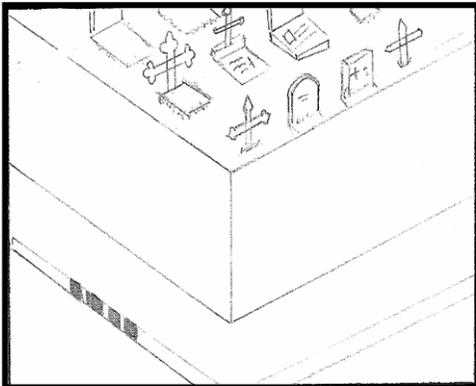
— ¿Por qué?

—Por temor a los espantos. ¿Usted no les tiene miedo?

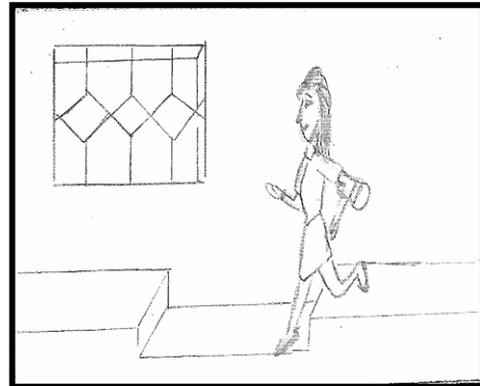
—No, ahora no les tengo miedo, cuando estaba vivo sí.

Leyenda tomada textualmente del libro
Leyendas del Táchira, de Lolita Robles de Mora
(1984, p. 57-58).

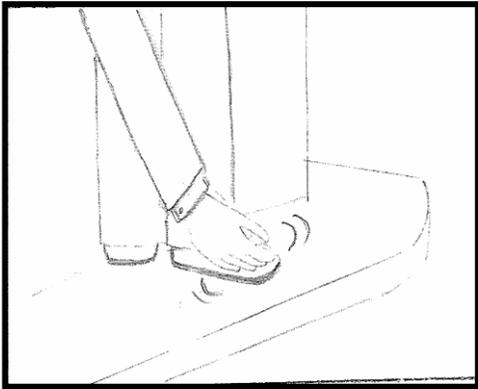
8.1.1 Guión de Imágenes



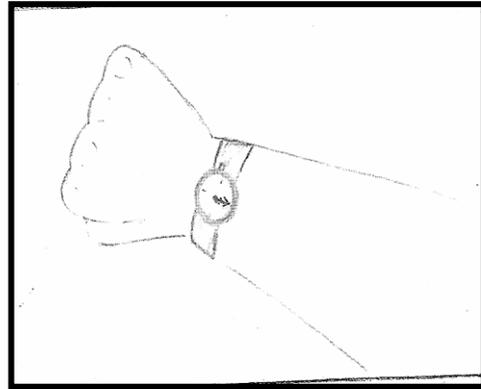
PLANO NRO. 1



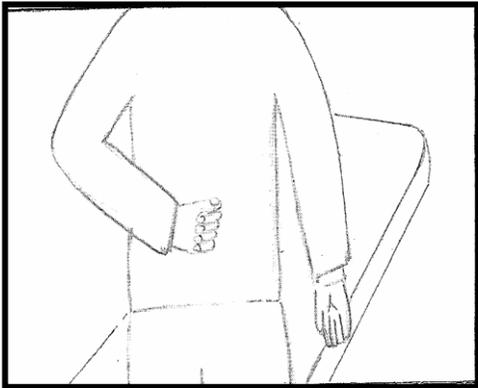
PLANO NRO. 2 (con movimiento)



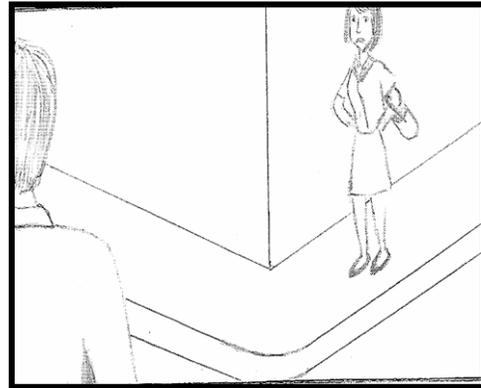
PLANO NRO. 3



PLANO NRO. 4



PLANO NRO. 5



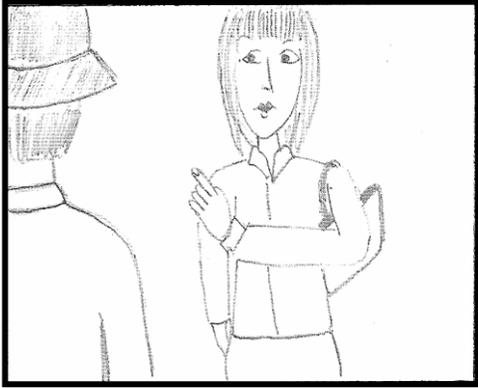
PLANO NRO. 6



PLANO NRO. 7



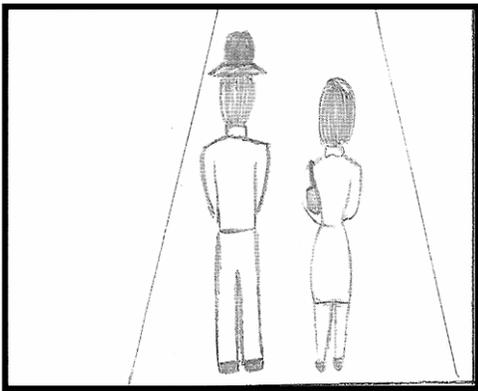
PLANO NRO. 8



PLANO NRO. 9



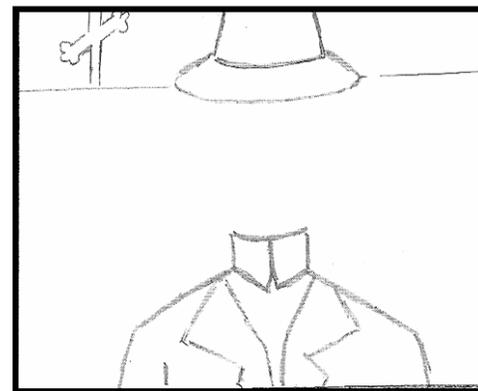
PLANO NRO. 10



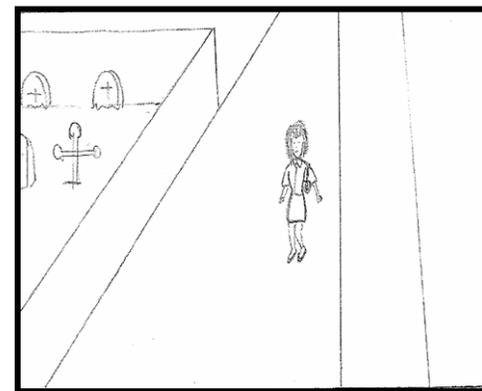
PLANO NRO. 11



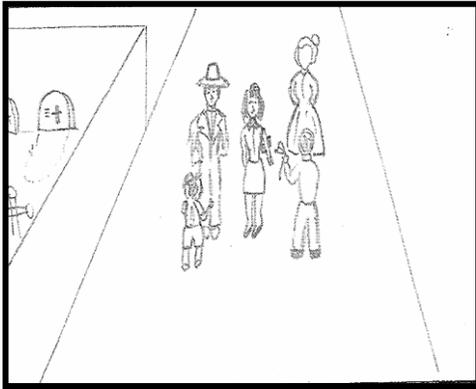
PLANO NRO. 12



PLANO NRO. 13



PLANO NRO. 14



PLANO NRO. 15

8.1.2 Desglose

Tabla 4. Contactos

| Razón | Nombre | Teléfono |
|---|-----------------------------|--------------|
| 1. Alcaldía de Táriba | Jonathan Mora (Despacho) | 0414-7369510 |
| 2. Estudio 7 Alfredo Aparicio (Actores) | Alfredo Aparicio | 0414-7374179 |
| 3. Maquillaje | Oriana Sanabria | 0276-3423502 |
| 4. Peluquera | Luz Alejandra García | 0276-5156096 |
| 5. Transporte y logística | Danilo García Pulido | 0414-7216158 |

Tabla 5. Locaciones

| Locación | Descripción |
|-------------------------|---|
| 1. Calle del Cementerio | Calle de las afueras del pueblo, que a pesar de estar asfaltada presenta huecos y desniveles. |
| 2. Cementerio de Táriba | Lugar tético, rodeado de un muro de tierra pisada, medio derruido. |

Tabla 6. Recursos Técnicos

| |
|--|
| |
|--|

| | |
|-----------------------------------|---|
| - Cámaras 35mm, película y pilas. | - Óptica: Zuiko MC Auto-S 1:1,8 f=50mm. Zuiko Auto-zoom 1:4 35~70mm |
| - Trípode | - Varios Iluminación: Rebotadores (animes) y difusores, luces, extensiones. |
| - Fotómetro | - Varios Producción y escenografía (Tirro, cuerdas, pega, cables, tijeras, botiquín). |

Tabla 7.Utilería

| | |
|----------------------------|---|
| - Maquillaje para muertos. | - Para hombre sin cabeza: Maniquí, hilo nylon, palo de madera y mecate. |
| - Mesa y bancos. | - Conos y cinta de peligro para cerrar el tránsito por la calle. |
| - Escalera | - Rodillo y pintura blanca para pintar pared. |

Tabla 8. Desglose de Personajes y Vestuario

| Personaje | Edad | Tipo de piel, cabello y ojos | Características físicas | Características psicológicas | Vestuario |
|-----------|-------|----------------------------------|--|--|--|
| Juana | 25-30 | Blanca, corto y castaño, claros. | Mujer de rasgos finos, delgada y de estatura media. Su peinado es un copete. | Es de familia sencilla, está recién llegada al pueblo. Trabaja como secretaria en un ministerio. | Vestida con un conjunto al estilo de los años 90s. Lleva un reloj y una cartera. |

| | | | | | |
|----------------------|-------|---------------------------------------|---|---|--|
| Caballero | 30-35 | Blanca, corto y negro, marrones. | Sin bigote, de contextura y estatura media. | Hombre misterioso, pero que a la vez es cordial. | Pantalón negro, camisa blanca, sobretodo negro y sombrero. |
| Fantasma 1: viuda | 25-30 | Blanca, Corto, ojos oscuros. | Delgada, estatura media, labios carnosos. | Seductora, caza fortunas. | Vestido negro, chal y cartera. |
| Fantasma 2: muchacha | 14-16 | Blanca, cabello oscuro, ojos oscuros. | Pequeña, delgada. Lleva el cabello recogido con un lazo blanco. | Inocente, juega aún con su muñeca preferida. | Vestido corto y zapatos blancos. |
| Fantasma 3: niño | 6-8 | Blanca, castaño, ojos claros. | Pequeño, delgado. | Travieso. Juega con metras. | Short y franela de rayas. |
| Fantasma 4: muchacho | 20-25 | Blanca, castaño, ojos marrones. | Cabello peinado con gelatina. Estatura media. | Optimista, ilusionado. Espera a su amada. Con rosa y reloj en mano. | Camisa blanca, corbata, chaleco y pantalón de vestir, color claro. |

Tabla 9. Casting Definitivo

| Personaje | Actor ó Actriz | Teléfono |
|----------------------|-------------------|--------------|
| Juana | Isabel Estrada | 0414-7354760 |
| Caballero | José Germán Moros | 0426-8787511 |
| Fantasma 1: viuda | Shalom Vásquez | 0424-7412513 |
| Fantasma 2: muchacha | Rosina Carrillo | 0414-0802303 |
| Fantasma 3: niño | Saymon García | 0414-7182202 |
| Fantasma 4: muchacho | Williams Amaya | 0414-7139408 |

8.2 La Pierna Encantada.

Hace más de sesenta y cinco años en la ciudad de San Juan de Colón solo había una casa de dos pisos y estaba ubicada en la Calle Real. Era una ciudad apacible. La brisa susurraba al mover sus airosas palmeras y estas despeinaban sus penachos. En las noches nadie transitaba por sus calles. Las casas se alumbraban con carburo.

Eran las tres de la madrugada. La noche estaba estrellada cual si centenares de cocuyos surcaran los aires. Se escuchaba el concierto de grillos y ranas. Las luces de las calles estaban apagadas al igual que de las casas. Timoteo cruzaba la Calle Real con destino a su casa, después de una noche de parranda con sus amigos. Venía haciendo eses a causa del alcohol. Silbaba y hablaba solo:

— ¿Por qué no habrá salido la luna? La noche está oscura, casi no veo la calle.

Se detuvo al frente de la casa de los Chávez. Era la casa de dos plantas. En la parte superior se veía luz. Se dijo:

—Son trasnochadores como yo, y se detuvo a mirar.

Por el balcón se veía una lámpara de carburo que iluminaba la habitación. Cerca, una mujer con una pierna levantada se quitaba una media de seda. Mostraba unas piernas bien torneadas y esbeltas. Se quedó embelesado mirando. Dio un paso para arriba, otro para abajo, luego para ver mejor dio un paso al frente al tiempo que exclamaba:

— ¡Qué belleza!

Sin pestañar vio como la mujer se había quitado una media, levantaba la pierna para quitarse la otra. Timoteo tomó mejor ubicación para no perderse nada. Se agachó un poco y cuando más absorto estaba contemplando las piernas de la mujer exclamó:

— ¡Qué piernas!... ¡Esto no se ve todos los días!

Al momento la pierna se alargó, se alargó hasta dar con Timoteo y empujarlo. Como estaba medio agachado y bajo los efectos del aguardiente, perdió el equilibrio y cayó al suelo. Se incorporó rápidamente al tiempo que decía:

— ¡Qué es esto! ¡Jesús Credo! ¡Ave Maria purísima!

Se alejó con rapidez hasta la otra acera y cuando corría en dirección a su casa, algo lo agarró, lo apretó y luego lo empujó.

El asustado exclamó:

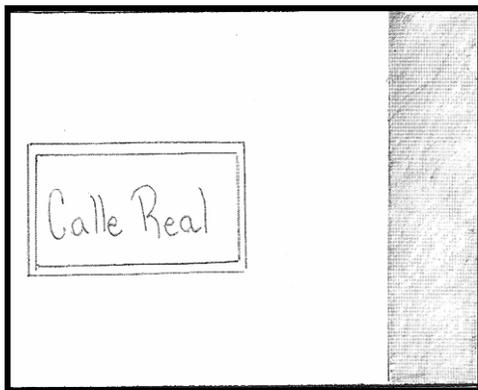
— ¡Jesús Credo! ¡Qué es esto!

Acto seguido se escuchó una voz de ultratumba que decía: "Este es el brazo hermano de la otra pierna".

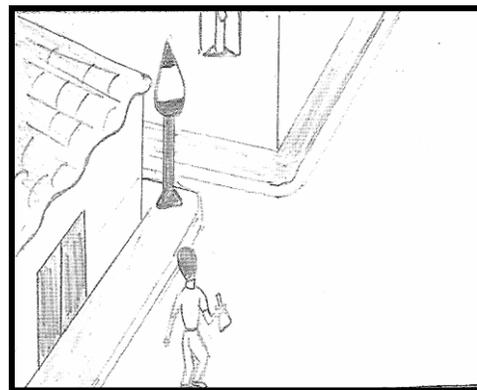
Timoteo no supo ni cómo ni en qué momento llegó a su casa. Él no se lo contó a nadie, pero todo el pueblo supo la historia de la pierna y aún corre de boca en boca.

Leyenda tomada textualmente del libro
Leyendas del Táchira, de Lolita Robles de Mora
(1984, p. 23-24).

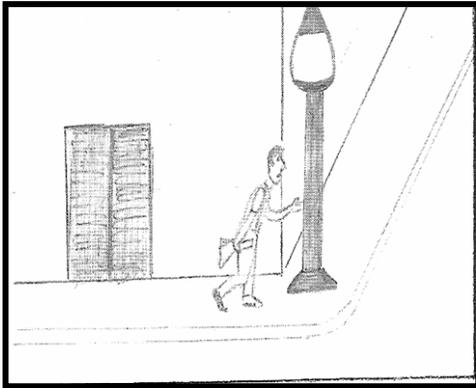
8.2.1 Guión de Imágenes



PLANO NRO. 1



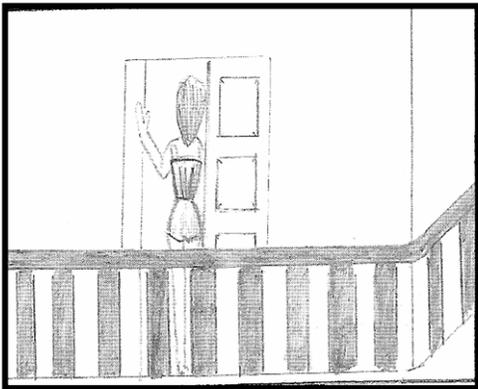
PLANO NRO. 2



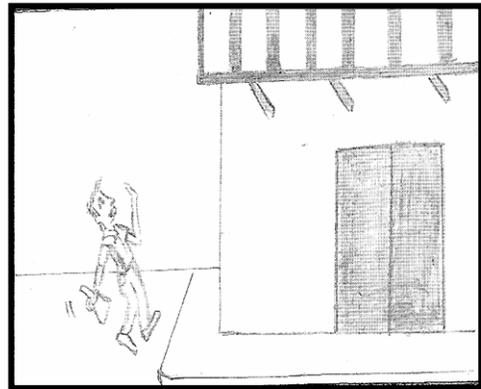
PLANO NRO. 3



PLANO NRO. 4



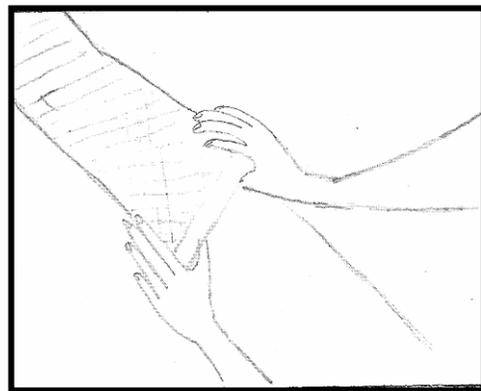
PLANO NRO. 5



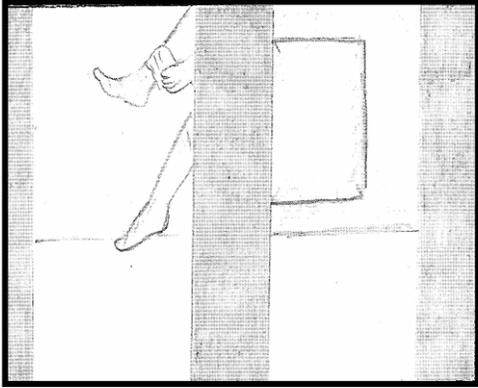
PLANO NRO. 6



PLANO NRO. 7



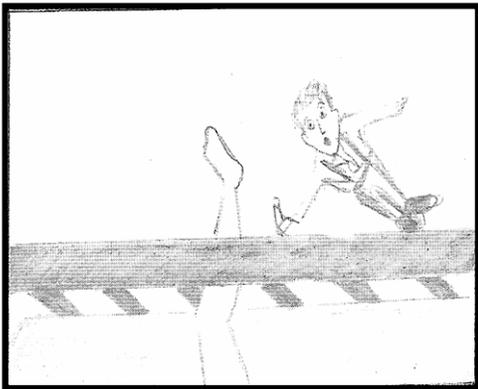
PLANO NRO. 8



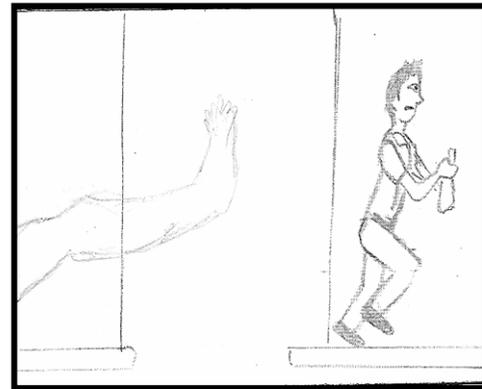
PLANO NRO. 9



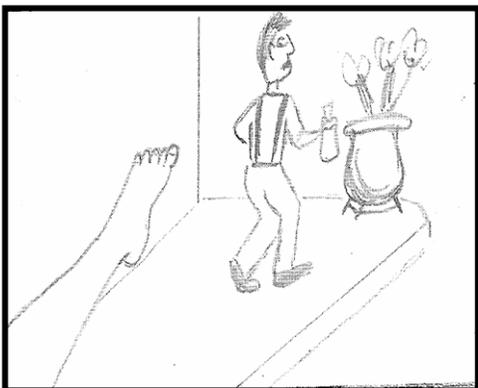
PLANO NRO. 10



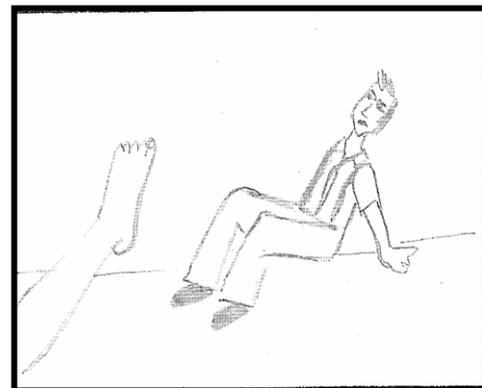
PLANO NRO. 11



PLANO NRO. 12 (Lente Ojo de Pez)



PLANO NRO. 13
(Lente Ojo de Pez)



PLANO NRO. 14
(Lente Ojo de Pez)



PLANO NRO. 15



PLANO NRO. 16

8.2.2 Desglose

Tabla 10. Contactos

| Razón | Nombre | Teléfono |
|---------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| 1. Restaurante El Balcón | Rafael Marcano y Sra.Milena | 0277-2912203 04166748203 |
| 2. Finca El Espinalito | Miguel García | 0414-7134215 |
| 3. Maquillaje | Oriana Sanabria | 0276-3423502 |
| 4. Peluquera | Luz Alejandra García | 0276-5156096 |
| 5. Transporte y logística | Danilo García Pulido | 0414-7216158 |
| 6. Técnico de iluminación | Danilo García Fernández | 0416-6767215 |

Tabla 11. Locaciones

| Locación | Descripción |
|--------------------------------|--|
| 1. Ciudad de San Pedro del Río | Vista de ciudad. |
| 2. "Calle real" | Apacible. Hay una sola casa de dos pisos. |
| 3. Casa de los Chávez | La única casa de dos plantas. En el segundo piso un balcón, con ventana. |
| 4. Casa de Timoteo | Casa típica de pueblo, una sola planta. |

Tabla 12. Recursos Técnicos

| | |
|-----------------------------------|--|
| - Cámaras 35mm, película y pilas. | - Óptica: Zuiko MC Auto-S 1:1,8 f=50mm. Sakar Semi fish-eye Super Wider 0,42x 49mm Zuiko Auto-zoom 1:4 35~70mm. |
| - Trípode | - Varios Iluminación: Rebotadores (animés) y difusores, luces, extensiones. |
| - Fotómetro | - Varios Producción y escenografía (Tirro, cuerdas, pega, cables, tijeras, botiquín). |

Tabla 13. Utilería

| | |
|-------------------|---|
| - Maquillaje | - Botella con poco líquido y bolsa de papel. |
| - Piedra o matero | - Ambientación de cuarto: mesita, cama, sábanas, taburete, espejo, perfume. |
| - Escalera | - Aviso de "Calle Real" |

Tabla 14. Desglose de Personajes y Vestuario

| Personaje | Edad | Tipo de piel, cabello y ojos | Características físicas | Características psicológicas | Vestuario |
|-----------|-------|---|---|--|---|
| Timoteo | 25-30 | Blanco, marrón oscuro, marrones. | De mirada alegre, de contextura delgada y altura media. | Travieso, alegre, curioso. Muy expresivo. | Camisa blanca, pantalón marrón, zapatos marrones, tirantes. |
| Mujer | 20-25 | Blanca, cabello largo y frondoso, castaños. | Piernas esbeltas, largas y torneadas. | Misteriosa, el cabello le cubre el rostro. | Ropa íntima, fondo, medias de ligero. |

Tabla 15. Casting Definitivo

| Personaje | Actor ó Actriz | Teléfono |
|------------------|-----------------------|-----------------|
| Timoteo | Juan Manuel Medina | 0414-7376215 |
| Mujer | Francis Ramírez | 0414-5785369 |

8.3 El Viejito de la Cascada.

A pocos kilómetros de la ciudad de San Cristóbal se encuentra un hermoso salto de agua: "El chorro del Indio". Baja de una montaña en numerosos chorros de agua cristalina. Dicen que viene de una laguna encantada. Muchos han intentado visitarla. Algunos han regresado después de muchas penurias, otros han desaparecido para siempre.

El agua salta cantarina por una pared vertical de roca. En algunos de sus salientes crecen matorrales y helechos. La mayoría de las piedras están cubiertas de musgo. Las gotas de agua al caer reflejan los colores del iris y ofrecen un espectáculo encantador. El agua en su descenso corre entre enormes piedras y forma numerosos pozos en donde en días soleados y festivos los habitantes de los alrededores se bañan y disfrutan de sus aguas frías y límpidas. Luego, estas corren rumorosas entre piedras buscando siempre en descenso, el camino de la llanura.

Por estos parajes agrestes muy pocas viviendas se encuentran. Solo frente a la salida de las aguas hacia el llano en la quebrada La India, se encuentra un bar amplio, que en los fines de semana se llena de bullicio. Debajo de él, como en un sótano, esta la vivienda familiar, casi siempre deshabitada.

La familia Contreras compra el local con los ahorros de muchos años. Se disponía a trabajar todos para salir adelante.

Durante el día realizaron la mudanza. En la tarde doña Rosario estaba sentada a la puerta contemplando el paisaje cuando vio bajar por el camino que desciende del chorro a un viejito encorvado, de cabellos y barba grises. Caminaba despacio apoyándose en un bastón. Su figura pulcra y diminuta inspiraba respeto y cariño.

— ¡Buenas tardes nos dé Dios! —dijo el anciano.

— ¡Buenas tardes! —contestó doña Rosario con una sonrisa.

- ¿Usted es nueva en este lugar? —preguntó el viejito.
— Sí.
— ¿Se van a quedar en las noches?
— Sí.
— No les aconsejo que se queden en las noches, es mejor que se vayan.
— ¿Pero, por qué? Esto es nuestro y no lo vamos a abandonar.
— Mi consejo es que no permanezcan por las noches por estos lugares. Les puede causar daño.
— No abandonaremos la casa, todos nuestros ahorros están invertidos en ella, —contestó doña Rosario un poco inquieta.
— Vendan su casa y negocio y váyanse para otra parte. Si algún mal les sucede no digan que no les advertí. Y el anciano siguió hablando. En las noches todo cobra movimiento y vida. El agua del chorro se vuelve resplandeciente, el que la mira pierde la razón. Este lugar esta encantado. ¡Váyanse de aquí...!
— No es posible, esta decidido que nos quedaremos aquí —dijo doña Rosario incrédula.
— ¡Que Dios los proteja! ¡Buenas tardes!
— ¡Buenas tardes!

El anciano atravesó la quebrada La India y tomó el camino en ascenso hacia la montaña y se perdió entre los árboles.

Fatigados del trajín del día, doña Rosario, don Teodoro, Manuel y Joseíto se dispusieron a dormir. Durante la noche sintieron ruido y música, pero cada uno pensó que estaba soñando.

Los siguientes días fueron de mucha actividad en el bar. En la noche caían rendidos por el cansancio. Entre sueños escuchaban música y voces, tampoco hicieron caso, aunque doña Rosario pensaba en las palabras del viejito.

A la cuarta noche despertaron con los ruidos. En la parte superior de la casa que correspondía al bar se oían pasos como de gente que bailaba, risas, voces y música, como si hubiera muchas personas disfrutando de un día de fiesta. Hasta la rocola dejaba oír sus canciones. Ninguno de los cuatro se atrevió a levantarse. Don Teodoro no le hizo mucho caso, creyó que era producto de su imaginación, sueños al fin y al cabo. Manuel tampoco le prestó mucha atención, estaba muy cansado. Doña Rosario atemorizada recordaba las palabras del anciano, pero no se atrevía a moverse. Joseíto creyó soñar, pero, al despertarse sintió curiosidad y decidió subir al bar para averiguar la causa de la fiesta. Se vistió y subió las escaleras. Al llegar se apagaron las luces, las risas y las voces. Miró al frente. El Chorro del Indio resplandecía y el agua al caer producía melodiosa música, como si las gotas entonarían una magnífica sinfonía.

Atraído por esa música tomo el sendero que conduce cerro arriba hacia la cascada. Cada vez la música era más fuerte y la luz más intensa. Como lluvia de oro y piedras preciosas el agua se deslizaba desde la cima. No pudo más, la luz era cegadora y cerró los ojos.

Apenas amaneció doña Rosario se levantó nerviosa, llamó a su marido y a sus hijos dispuesta a decirles que vendieran el negocio y se fueran a vivir a otra parte. Joseíto no atendió a su llamado. Fue a su cama y la encontró vacía, lo llamó por toda la casa en vano. Tampoco estaba por los alrededores.

— ¡Joseítooo...! ¡Joseítooo...!

Lo encontraron dormido al final del camino que conduce a la cascada, entre unas piedras al borde del primer pozo. Lo llamaron y se despertó asustado. Dijo:

— ¡La luz...! ¡La luz...!

Doña Rosario aterrorizada se dio cuenta de que su hijo menor había perdido la razón. Llevaron a Joseíto al médico, este no identificó su enfermedad. Luego a otro, y a otro. Ninguno diagnosticaba su extraño mal. Él solo decía:

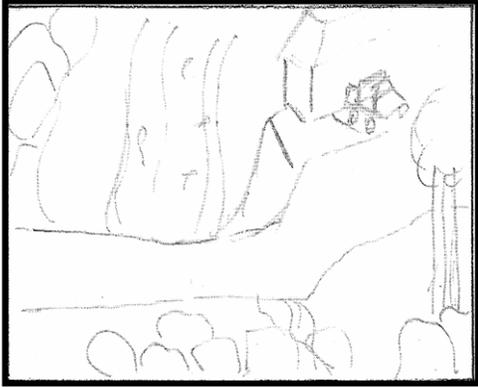
— ¡La luz! ¡Esa luz!

Los alrededores de El Chorro del Indio permanecen deshabitados.

Quizás el geniecillo de las aguas, continúe apareciéndose en forma de viejecillo para advertir a las gentes que no osen interrumpir en la noche el encanto de la cascada.

Leyenda tomada textualmente del libro
Leyendas del Táchira, de Lolita Robles de Mora
(1984, p.15-18).

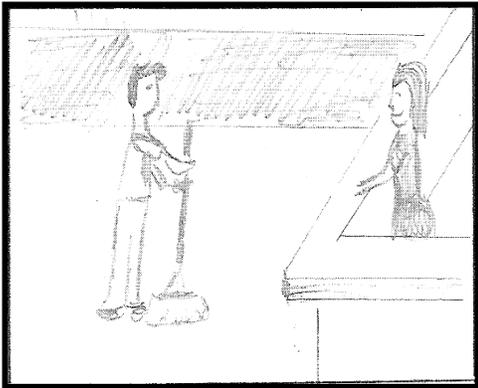
8.3.1 Guión de Imágenes



PLANO NRO. 1 (Lente Ojo de Pez)



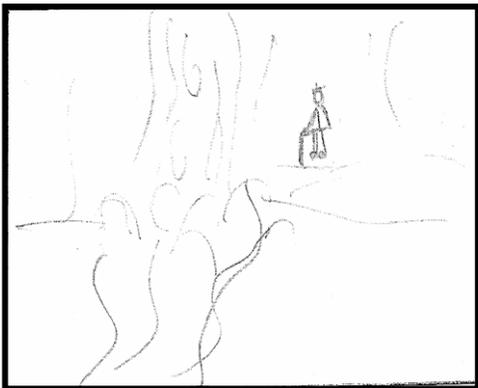
PLANO NRO. 2



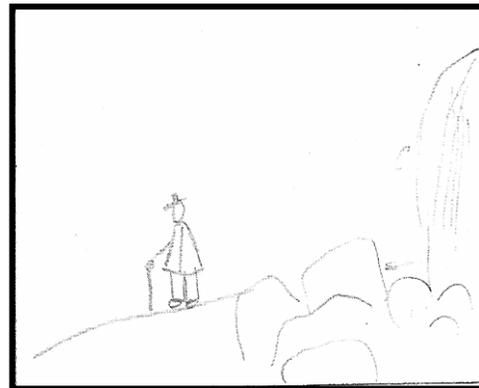
PLANO NRO. 3



PLANO NRO. 4 (Lente Ojo de Pez)



PLANO NRO. 5



PLANO NRO. 6



PLANO NRO. 7



PLANO NRO. 8



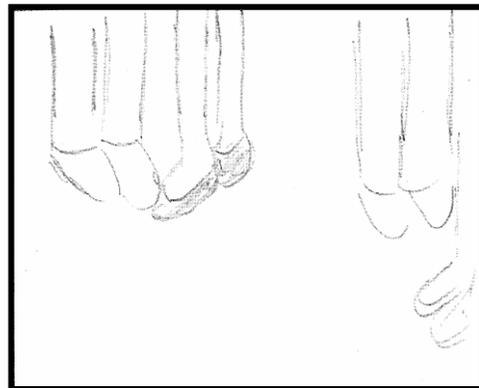
PLANO NRO. 9



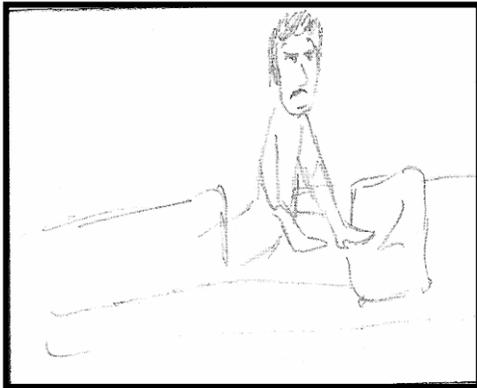
PLANO NRO. 10



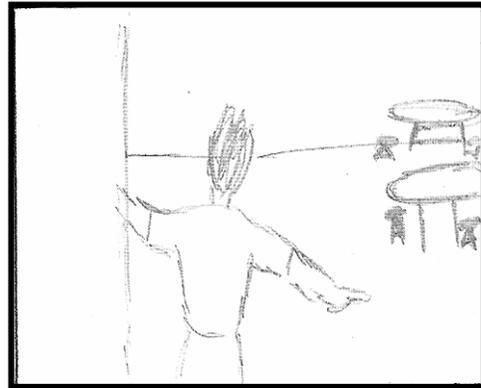
PLANO NRO. 11



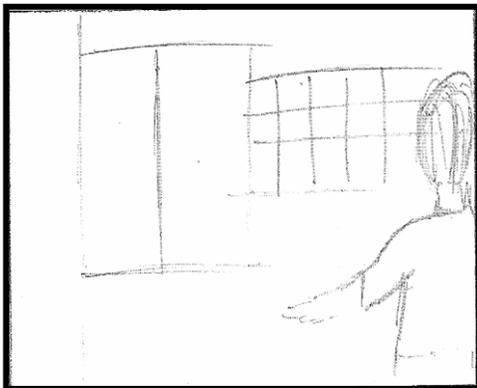
PLANO NRO. 12 (Lente Ojo de Pez)



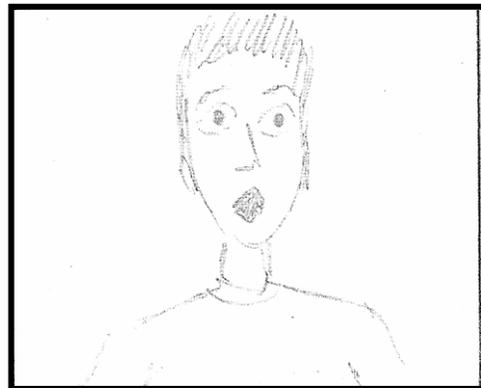
PLANO NRO. 13



PLANO NRO. 14



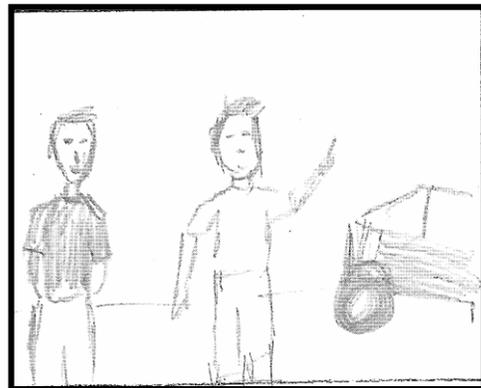
PLANO NRO. 15



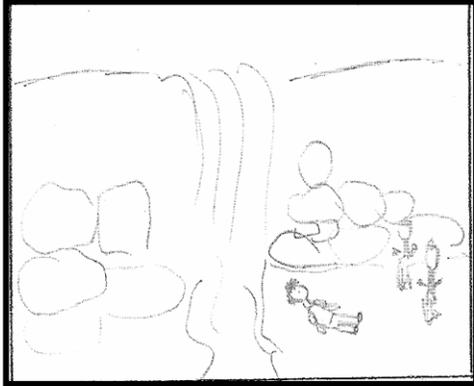
PLANO NRO. 16 (Lente Ojo de pez)



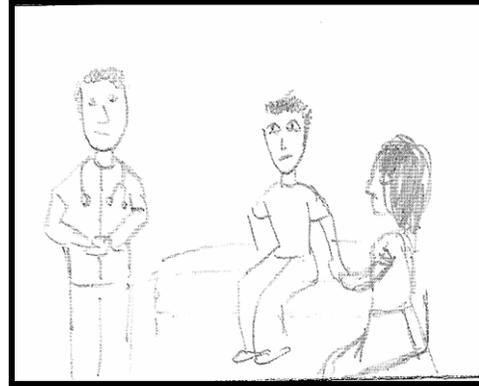
PLANO NRO. 17



PLANO NRO. 18



PLANO NRO. 19



PLANO NRO. 20



PLANO NRO. 21

8.3.2 Desglose

Tabla 16. Contactos

| Razón | Nombre | Teléfono |
|---|-------------------------|-----------------|
| 1. Bar Chorro del Indio | Luis Enrique Reyes | 0412-1600045 |
| 2. Estudio 7 Alfredo Aparicio (Actores) | Alfredo Aparicio | 0414-7374179 |
| 3. Consultorio médico | Dra. Yhajaira Pérez | 0414-0744455 |
| 4. Interior de la casa | Mary García Fernández | 0276-3431429 |
| 4. Maquillaje | Oriana Sanabria | 0276-3423502 |
| 5. Peluquera | Luz Alejandra García | 0276-5156096 |
| 6. Transporte y logística | Danilo García Pulido | 0414-7216158 |
| 7. Técnico de iluminación | Danilo García Fernández | 0416-6767215 |

Tabla 17. Locaciones

| Locación | Descripción |
|----------------------------|---|
| 1. Ciudad de San Cristóbal | Vista de ciudad. |
| 2. Chorro del Indio | Salto de agua. |
| 3. Bar | Amplio. Se encuentra a orillas de la quebrada. |
| 4. Casa debajo del bar | La vivienda está en un sótano. Comunica por medio de unas escaleras con el bar. |
| 5. Sendero de piedras | Desciende del chorro. |
| 6. Consultorio médico | De colores claros, con una camilla. |

Tabla 18. Recursos Técnicos

| - Cámaras 35mm, película y pilas. | - Óptica: Zuiko MC Auto-S 1:1,8 f=50mm. Sakar Semi fish-eye Super Wider 0.42x 49 mm Zuiko Auto-zoom 1:4 35~70mm. |
|--|---|
| - Varios Producción y escenografía (Tirro, cuerdas, pega, cables). | - Varios Iluminación: Rebotadores (animes) y difusores, luces, extensiones. |
| - Fotómetro | - Trípode |

Tabla 19. Utilería

| - Mudanza: maletas, cajas de cartón, mesa de noche. | - Balde, escoba y coleteo. |
|---|--|
| - Cuartos: sábanas y cobija de lana (una matrimonial y una individual). | - Cuarto de Joseíto: mesita de noche y cama. |
| - Bastón. | - 9 Bombillos de luz amarilla. |
| - Camilla y estetoscopio. | - Escalera. |

Tabla 20. Desglose de Personajes y Vestuario

| Personaje | Edad | Tipo de piel, cabello y ojos | Características físicas | Características psicológicas | Vestuario |
|-------------------|-------------|--|---|--|--|
| Rosario Contreras | 45-50 | Blanca, marrón oscuro, marrones claros. | Mirada serena, contextura ancha, altura media. | Atenta, respetuosa, trabajadora y buena madre. | 1) Ropa vieja (para limpiar) y pantuflas. 2) Camisa y pantalón informales, zarcillos sencillos. |
| Anciano | 60-70 | Blanco, cabello canoso, ojos claros. | Mirada intensa, de contextura pequeña y delgada o semigruesa. | Tranquilo, respetuoso, un poco misterioso. | Camisa de rayas, ruana beige, bastón, pantalón caqui y sombrero. |
| Teodoro Contreras | 50-55 | Trigueño, cabello oscuro, ojos oscuros. | Contextura normal, altura media. | Pasivo, trabajador. | Dos opciones de camisa, pantalón Beige, correa y zapatos combinados. |
| Manuel Contreras | 20-24 | Trigueño, cabello abundante y castaño, ojos oscuros. | Alto, delgado. | Tranquilo, obediente, esmerado. | Dos opciones de franela o chemisse y jean. |
| Joseíto Contreras | 16-18 | Blanco, cabello abundante y oscuro, ojos claros. | Mediano y delgado. | Curioso, respetuoso, disperso. | 1) Franela oscura, pantalón de jean. 2) Pijama de franela y pantalón. |
| Doctora | 45-50 | Blanca, castaño, ojos marrones. | Mediana, contextura normal. | Seria. | Camisa, pantalón y bata blanca. |

Tabla 21. Casting Definitivo

| Personaje | Actor ó Actriz | Teléfono |
|-------------------|-----------------------|-----------------|
| Rosario Contreras | Olga Aparicio | 0414-1760915 |
| Anciano | Guillermo Nossa | 0416-9894732 |
| Teodoro Contreras | Alfredo Aparicio | 0414-7374179 |
| Manuel Contreras | Ronald Salazar | 0424-7014890 |
| Joseíto Contreras | Diego Ramírez | 0416-3705956 |
| Doctora | Yhajaira Pérez | 0414-0744455 |

8.4 Encuentro en el Bar de las Américas

Marisa, una muchacha alegre y deportista, se pasaba andando en bicicleta por los alrededores de la plaza del Rotary Club de Rubio. Una noche conoció a Gerardo y se enamoró.

Un grupo de estudiantes salió un sábado, antes de las vacaciones de Navidad. Habían organizado una fiesta pro-graduación en el Bar de Las Américas. Desde las siete de la noche comenzaron a llegar muchachas y muchachos. Pronto la fiesta estuvo animada y numerosas parejas bailaban en la pista.

Gerardo, un joven oriental, alto y moreno, deambulaba de mesa en mesa, conversando y gastando bromas. Por último, se sentó en un rincón y hablaban animadamente. Una joven de ojos melados y cabello castaño estaba a su lado. De vez en cuando bailaban y él, alegre, hacía figuras y pases que eran el asombro de sus amigos, pues lo consideraban un muchacho tímido. Bailaba suelto o pegado, caminaba de acá para allá y parecía enamorar a alguien. Sus compañeros creían que estaba bajo los efectos del alcohol, posiblemente Gerardo se había pasado de palos, por eso hablaba solo, gesticulaba y bailaba; ellos no veían a la bella joven que lo acompañaba.

A las tres de la madrugada dejó a un lado a la muchacha y dijo a sus compañeros:

—Ahora vengo, voy a acompañar a Marisa a su casa. No me tardo mucho, espérenme.

Sus amigos le creyeron borracho y se rieron. El abrazo a Marisa y salieron del local. Tomados de las manos unas veces, otras abrazados, cruzaron a Rubio hasta llegar a la placita del Rotary. Se besaron repetidas veces y él, galante, se quitó el saco y se lo colocó a Marisa para protegerla

del frío. Se despidieron con un ¡Hasta mañana, mi amor! Y Gerardo regresó al lugar donde estaban sus amigos. Al verlo llegar le gastaron bromas y él se sonreía lleno de felicidad. Se había enamorado.

El domingo después del almuerzo resolvió salir a visitar a su amada. A pasos largos recorrió las calles de Rubio hasta llegar a la plaza del Rotary Club. Decidido se dirigió a la casa y llamó. A los pocos minutos una señora de edad mediana abrió la puerta.

— ¡Buenas tardes! —dijo.

— Buenas tardes, joven ¿qué desea?

— ¿Está Marisa?

— ¡Marisa! —exclamó la señora con asombro.

—Si, Marisa, ella vive aquí, ¿verdad?

—Por favor pase y siéntese, ya vengo —y se perdió en el interior de la casa.

Al poco rato regresó con una fotografía que le mostró a Gerardo al momento que preguntaba:

— ¿Es ella?

—Sí, por favor llámela.

—Lo siento, joven, pero no puedo llamarla. Ella no está aquí.

—Imposible, anoche yo la dejé aquí, nos despedimos en la puerta.

—No, no está —y comenzó a llorar.

Gerardo inquieto inquirió:

— ¿Qué ocurre? Me parece muy raro que Marisa no se encuentre en la casa si hace unas horas yo la acompañe hasta aquí. Por el camino me dijo que tenía frío y me quitó el saco y se lo puse. ¿Le pasó algo?

—Tranquílcese, joven, tome con calma lo que le voy a decir.

—Mi hija Marisa ya no está en este mundo. Murió atropellada por un automóvil cuando paseaba en bicicleta por los alrededores de la plaza.

— ¿Dice que murió...?- balbuceó Gerardo impresionado.

—Si acompañame al cementerio y visitaremos su tumba.

Seguidamente se levantaron y caminaron hasta llegar a la cuesta del cementerio. Gerardo seguía a la mamá de Marisa como si estuviera sonámbulo. La impresión recibida fue tan grande que no podía reaccionar, no salía del estupor, creía estar soñando.

La señora se detuvo al final de un sendero. Y allí sobre una tumba de mármol blanco, estaba su chaqueta.

— ¡Esta es la tumba!

—Si, —dijo Gerardo, como si estuviera ausente. Fijó sus ojos en la lapida y al comprobar que sobre ella estaba su chaqueta exclamó horrorizado:

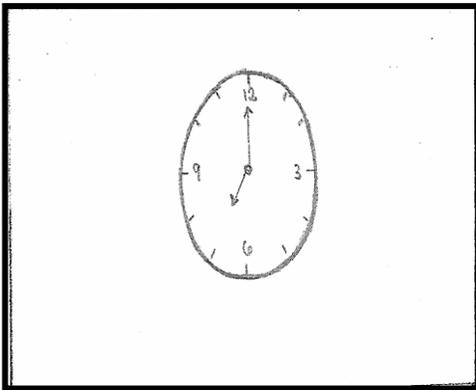
— ¡No puede ser...! ¡No puede ser...! Pero...es mi saco...

— ¡Marisa..., Marisa...! —retrocedió espantado y cayó desmayado.

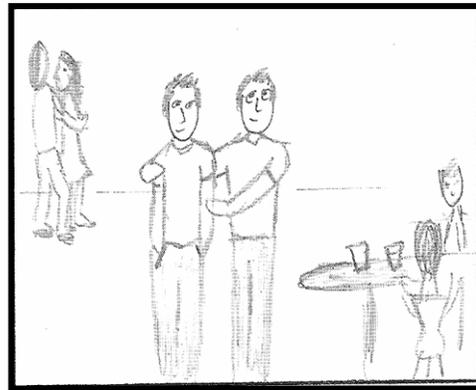
Toda la ciudad supo la historia y hasta los periódicos locales comentaron el romance de Gerardo y Marisa. Han pasado los años y Gerardo sigue amando a Marisa. En su locura repite su nombre y sonríe.

Leyenda tomada textualmente del libro *Leyendas del Táchira*, de Lolita Robles de Mora (1984, p. 128-130).

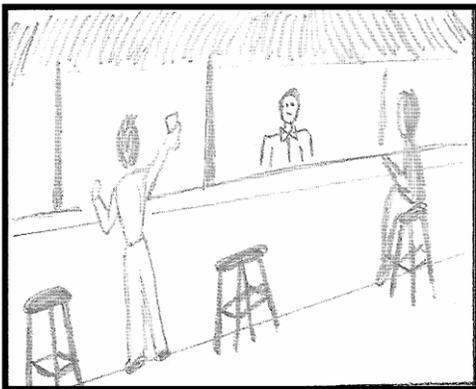
8.4.1 Guión de Imágenes



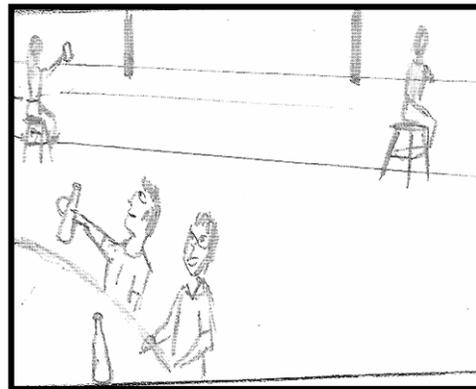
PLANO NRO. 1



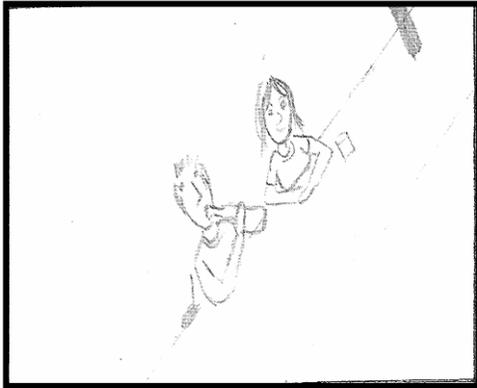
PLANO NRO. 2



PLANO NRO. 3



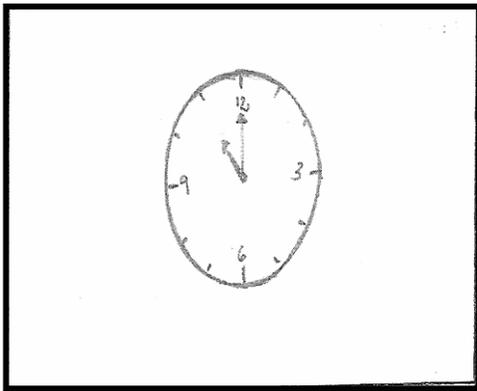
PLANO NRO. 4



PLANO NRO. 5



PLANO NRO. 6 (lente con vaselina)



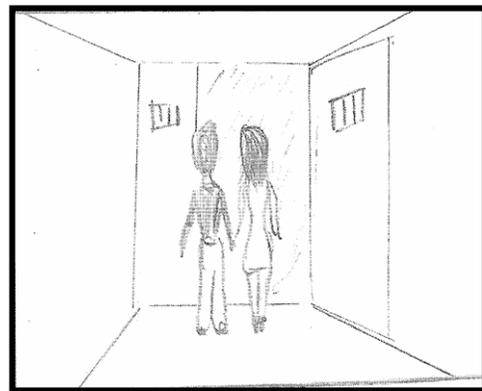
PLANO NRO. 7



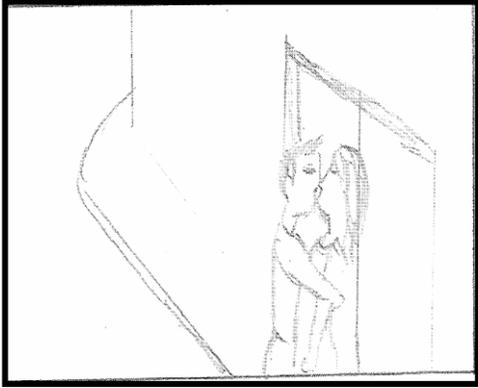
PLANO NRO. 8



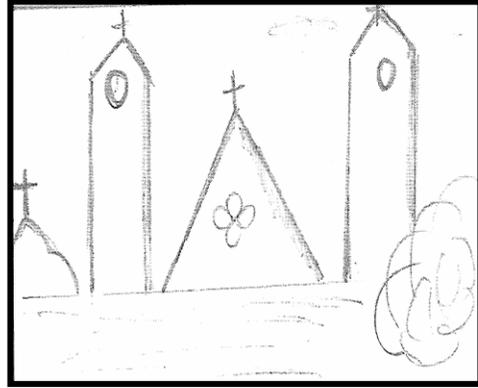
PLANO NRO. 9 (lente con vaselina)



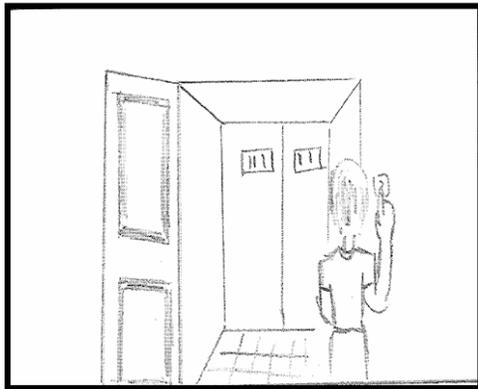
PLANO NRO. 10



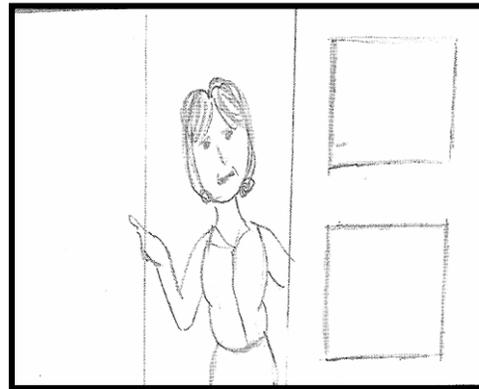
PLANO NRO. 11



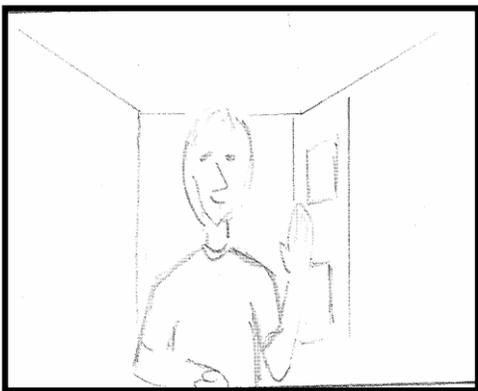
PLANO NRO. 12



PLANO NRO. 13



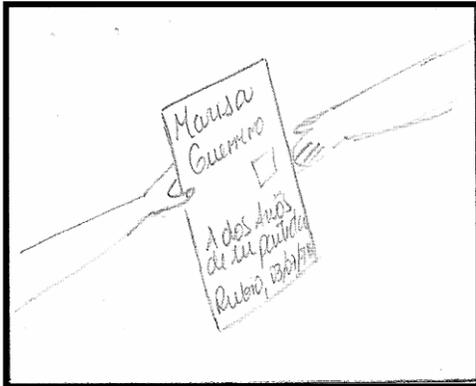
PLANO NRO. 14



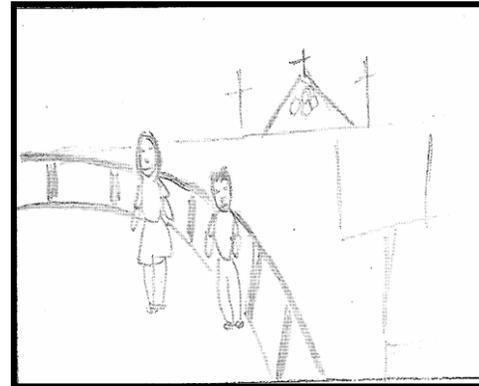
PLANO NRO. 15



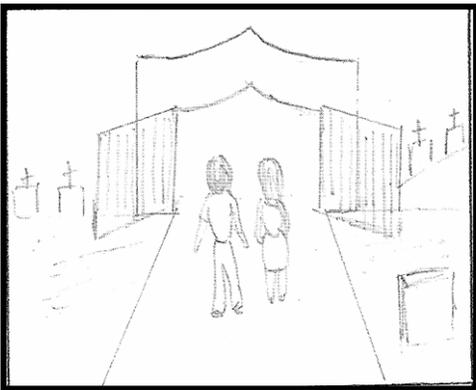
PLANO NRO. 16



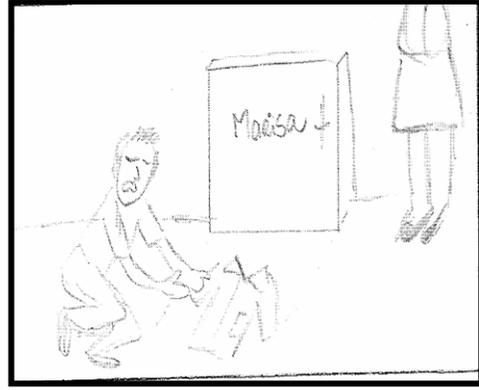
PLANO NRO. 17



PLANO NRO. 18



PLANO NRO. 19



PLANO NRO. 20

8.4.2 Desglose

Tabla 22. Contactos

| Razón | Nombre | Teléfono |
|---|-------------------------|--------------|
| 1. Club Sucre (Bar) | Rosendo (Administrador) | 0416-4758886 |
| 2. Casa en Rubio | Pedro Ocaris | 0414-7082089 |
| 3. Estudio 7 Alfredo Aparicio (Actores) | Alfredo Aparicio | 0414-7374179 |
| 4. Maquillaje | Oriana Sanabria | 0276-3423502 |
| 5. Peluquera | Luz Alejandra García | 0276-5156096 |
| 6. Transporte y logística | Danilo García Pulido | 0414-7216158 |
| 7. Técnico de iluminación | Danilo García Fernández | 0416-6767215 |

Tabla 23. Locaciones

| Locación | Descripción |
|---------------------------|---|
| 1. Ciudad de Rubio | Vistas de la ciudad pontálida. |
| 2. Plaza Bolívar | Plaza frente a la iglesia |
| 3. Bar de las Américas | Bar familiar con mesas y barra de madera. |
| 4. Casa de Marisa | En frente a la Plaza. |
| 5. Entrada del Cementerio | Arco con tumbas de fondo. |
| 6. Tumba de Marisa | De mármol blanco. |

Tabla 24. Recursos Técnicos

| | |
|---------------------------------|--|
| - Cámara 35mm, película y pilas | - Óptica: Zuiko MC Auto-S 1:1,8 f=50mm. Tiffen Close-up lens (+1,+2,+4) 49 mm. Zuiko Auto-zoom 1:4 35~70mm. |
| - Trípode | - Varios Iluminación: Rebotadores (animes) y difusores, luces, extensiones. |
| - Fotómetro | - Varios Producción y escenografía (Tirro, cuerdas, pega, cables) |

Tabla 25. Utilería

| | |
|-------------------------------------|---|
| 1. Vasos (o botellas de polarcita") | 5. Manteles |
| 2. Cigarros, yesquero, ceniceros. | 6. Tarjeta de invitación a fiesta de promoción. |
| 3. Reloj de aguja. | 7. Obituario o tarjeta de conmemoración. |

Tabla 26.Desglose de Personajes y Vestuario

| Personaje | Edad | Tipo de piel, cabello y ojos | Características físicas | Características psicológicas | Vestuario |
|--------------------|-------------|--|---|-------------------------------------|---|
| Marisa | 18-22 | Blanca, Castaño liso suelto y largo, marrones. | Delgada, no tan alta, peinado y maquillaje de la época. | Alegre, desinhibida, simpática. | Vestido corto, sandalias con plataforma, zarcillos. |
| Gerardo | 25-30 | Moreno, marrón oscuro y liso, marrones. | Alto, bien parecido, delgado. | Tímido, jovial, amable. | Dos opciones de camisa pegada y pantalones con bota campana, zapatos oscuros. Una chaqueta. |
| Mamá de Marisa | 45-50 | Blanca, negro, negros. | Mediana, relativamente joven, demacrada, mucha base en la cara. | Dulce y amable, de triste mirada. | Vestido o camisa y faldón. |
| Amigo 1: Francisco | 22-26 | Blanco, castaño liso, negros. | Mediano con bigote. | Alegre. | Camisa estampada ceñida al cuerpo y pantalón. |
| Amigo 2: Ernesto | 22-26 | Moreno, negro liso, negros. | Mediano, lleva un afro y patillas largas. | Parrandero. | Camisa estampada ceñida al cuerpo y pantalón. |
| Extras Mujeres (4) | 18-25 | Variados. | Son parte del los clientes del bar. | Variadas. | Vestidas según los años 70. |
| Extras Hombres (2) | 18-25 | Variados. | Uno es cliente e el bar, el otro es barman. | Variadas. | Vestidos de acuerdo a los años 70. |

Tabla 27. Casting Definitivo

| Personaje | Actor ó Actriz | Teléfono |
|--------------------|-----------------------|-----------------|
| Marisa | Jocelyn Contreras | 0424-7099186 |
| Gerardo | Gerson Rojas | 0426-7734637 |
| Mamá de Marisa | Consuelo Ramírez | 0414-5608257 |
| Amigo 1: Francisco | Gustavo García | 0414-5608257 |
| Amigo 2: Ernesto | Daniel Carrillo | 0412-7928599 |
| Extra 1 | Zulmig García | 0414-7066635 |
| Extra 2 | Rubí Adriana Álvarez | 0426-5733365 |
| Extra 3 | Laura Chacón | 0416-4714638 |
| Extra 4 | Oriana Sanabria | 0414-0763728 |
| Extra 5 | Williams Amaya | 0414-7139408 |
| Extra 6 (mesonero) | Ronald Rodríguez | 0414-7105732 |

9. Presupuestos y Análisis de Costos

En este apartado se detallan el presupuesto estimado general y los presupuestos específicos para la elaboración de las fotografías; asimismo, se analizan los cuadros de costos reales generales y específicos por cada leyenda.

Tabla 28. Presupuesto General

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|--|------------------------|-------|-------------|-----------|
| Cementerio de Palmira (Tabla 31) | Producción | 1 | 1.705,00 | 1.705,00 |
| Pierna Encantada (Tabla 33) | Producción | 1 | 2.165,00 | 2.165,00 |
| El Viejito de la Cascada (Tabla 35) | Producción | 1 | 2.475,00 | 2.475,00 |
| Encuentro en el Bar de las Américas (Tabla 37) | Producción | 1 | 3.515,00 | 3.515,00 |
| Equipo técnico | Producción | 1 | 1.000,00 | 1.000,00 |
| Material fotográfico b/n | Rollo de película 35mm | 10 | 28,00 | 280,00 |
| Revelado y contacto | Rollo | 10 | 30,00 | 300,00 |
| Copiado de fotografías | Fotografía | 70 | 10,00 | 700,00 |
| Digitalización | Fotografía | 70 | 10,00 | 700,00 |
| DVD para cada jurado | DVD | 3 | 1,50 | 4,50 |
| Impresión de tomos | Página | 500 | 0,22 | 110,00 |
| Empastado de tomos | Empastado | 1 | 50,00 | 50,00 |
| Encuadernado de tomos | Encuadernado | 3 | 4,00 | 12,00 |
| Presentación de fotografías en físico | Álbum | 1 | 100,00 | 100,00 |
| Imprevistos | Reserva | 1 | 1.000,00 | 1.000,00 |

TOTAL GENERAL 14.116,50

Este presupuesto general se realizó bajo la condición de que no se contara con ninguna colaboración y, por tanto, que se tuviesen que cancelar todos los gastos previstos. Se excluyeron desde un principio el alquiler de locaciones y pago de honorarios de los actores, pues se contaba con un arreglo anterior. En el caso de las locaciones, se acordó el reconocimiento por la colaboración prestada. Por otra parte, se convino con Alfredo Aparicio, director del Estudio 7, taller de formación actoral, que no se cancelarían honorarios por actuaciones pero si se cubrirían gastos de traslados, refrigerios y el reconocimiento por su colaboración.

En la siguiente tabla se encuentran los costos reales generales detallados.

Tabla 29. Costo Real General

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|--|---------------|--------------|--------------------|------------------|
| Cementerio de Palmira (Tabla 32) | Producción | 1 | 259,10 | 259,10 |
| Pierna Encantada (Tabla 34) | Producción | 1 | 541,75 | 541,75 |
| El Viejito de la Cascada (Tabla 36) | Producción | 1 | 167,71 | 167,71 |
| Encuentro en el Bar de las Américas (Tabla 38) | Producción | 1 | 890,54 | 890,54 |
| Equipo técnico (Tabla 30) | S.G. | 1 | 242,88 | 242,88 |
| Maquillaje | Kit | 1 | 130,40 | 130,40 |
| Comunicaciones | S.G. | 1 | 65,01 | 65,01 |
| Papelería | S.G. | 1 | 1,60 | 1,60 |

| | | | | |
|---|----------------------------------|-----|--------|----------|
| Material fotográfico ILFORD Asa 400 | Rollo de película 35mm b/n | 20 | 29,00 | 580,00 |
| Material fotográfico TMX Asa 400 | Rollo de película 35mm b/n | 10 | 23,53 | 235,30 |
| Revelado y contactos (Colombia) | Rollo | 20 | 29,41 | 588,20 |
| Revelado y contactos (Caracas) | Rollo | 9 | 35,00 | 315,00 |
| Pruebas en tamaño 8x12cm para seleccionar fotos finales | Prueba | 217 | 2,00 | 434,00 |
| Copiado de fotografías tamaño 20x25cm | Fotografía | 70 | 14,20 | 994,00 |
| Digitalización | Fotografía | 76 | 16,00 | 1.216,00 |
| DVD (copias del trabajo) | DVD | 2 | 2,50 | 5,00 |
| Impresión de tomos | Página | 500 | 0,22 | 110,00 |
| Empastado de tomos | Empastado | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Encuadernado de tomos | Encuadernado | 3 | 7,00 | 21,00 |
| ÁLBUM (Cartulinas, esquineros, papel, cartón paja, goma en spray) | S.G. | 1 | 334,67 | 334,67 |
| Imprevistos | Reserva | 1 | 50,00 | 50,00 |

GRAN
TOTAL 7.262,16

Como es posible observar se disminuyeron los costos de producción en comparación con el presupuesto general tentativo, en Bs.F.6.854,34 cifra que se justifica a la reducción en gastos de cuatro aspectos que a continuación se detallan.

La primera diferencia se encuentra en relación al monto de compra y revelado del material fotográfico en blanco y negro, como también por los lugares en donde se adquirieron y revelaron. Cabe destacar que por la premura de conocer los resultados de las fotografías y la falta de un centro de revelado en blanco y negro en la ciudad de San Cristóbal, se tomó la decisión de llevar el material hasta la ciudad de Cúcuta, Colombia. Allí resultaron ser más económicos la compra de rollos y el revelado con contactos, en comparación con Caracas. Esto permitió evaluar las fotografías y planear la repetición de algunas que no cumplían con los resultados que se querían obtener. Por ello se encuentran reflejados la compra y el revelado de rollos en Cúcuta; sin embargo, los últimos 9 rollos se procesaron en Caracas debido a la necesidad de regresar a dicha ciudad para finalizar el trabajo de postproducción.

La segunda diferencia se observa en el kit de maquillaje, pues en el presupuesto general no se ve reflejado. Esto se debe a que se planeó la compra de un kit por cada leyenda, lo que se verá más adelante reflejado en cada uno de los presupuestos específicos; sin embargo, solo se adquirió y utilizó un kit para todas las producciones.

Como tercera diferencia, en el presupuesto general se apartó un monto de Bs.F.1.000,00 para cubrir gastos en equipo técnico para toda la producción. Monto que aparece en la tabla de costo real general bajo la cifra Bs.F. 242,88, suma global que se especifica en la siguiente tabla:

Tabla 30. Costos Reales Equipo Técnico

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|---|----------|-------|-------------|-----------|
| Balastro de mercurio | Balastro | 1 | 75,40 | 75,40 |
| Filtros, ND, tirro, rebotadores | S.G. | 1 | 38,34 | 38,34 |
| Bombillos | Bombillo | 10 | 1,40 | 14,00 |
| Varios para elaborar una lámpara | S.G. | 1 | 90,98 | 90,98 |
| Bombillos y tirro de embalar | S.G. | 1 | 17,18 | 17,18 |
| Blog de papel vegetal, cartulinas negras y blancas. | S.G. | 1 | 6,98 | 6,98 |

TOTAL 242,88

Ahora en cuanto a los costos de realización de las leyendas, que constituye la diferencia mayor entre presupuesto general y costo real general, es posible observar: que *El Viejito de la Cascada*, que en el presupuesto general se mostraba como la segunda con costos más altos, al final fue la más económica en cuanto a gastos de producción se refiere con Bs.F.167,71. Por su parte, *El Cementerio de Palmira*, que se presentaba como la menos costosa en el presupuesto, quedó por debajo de *El Viejito de la Cascada*, con Bs.F.259,10. En el caso de *La Pierna Encantada* de ser la segunda en costos menores de acuerdo a su presupuesto, pasó con Bs.F. 541,75 a ser la segunda en costos reales más altos. Por último, en *Encuentro en el Bar de las Américas* aún cuando se logró disminuir los costos en comparación con su presupuesto siguió siendo la leyenda que representaba mayores gastos con Bs.F.890,54.

A continuación se describen específicamente el porqué de estas variaciones.

Tabla 31. Presupuesto para El Cementerio de Palmira

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|---|----------|-------|-------------|-----------|
| Kit de maquillaje (Polvo, base, delineador, rimel, pintura de labios, sombras, colorete, toallas desmasquillantes). | Kit | 1 | 75,00 | 75,00 |
| Vestuario Juana | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Caballero | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Viuda | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Muchacha | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Niño | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Muchacho | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Traslado | Vehículo | 4 | 150,00 | 600,00 |
| Comidas | Combo | 22 | 20,00 | 440,00 |
| Refrigerio | Combo | 22 | 5,00 | 110,00 |

TOTAL 1.705,00

El anterior presupuesto se realizó contemplando dos días para la producción de todos los planos previstos, en los que estuvieran presentes once personas, contando seis actores y cinco integrantes del equipo técnico, durante ambos días.

Tabla 32. Costos reales El Cementerio de Palmira

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|---|----------|-------|-------------|-----------|
| Accesorios para personaje principal (Juana) | S.G. | 1 | 21,50 | 21,50 |
| Accesorios para personaje secundario (Fantasma de muchacha) | Cinta | 1 | 0,65 | 0,65 |
| Utilería para crear fantasma sin cabeza | S.G. | 1 | 3,00 | 3,00 |
| Vestuario Niño | Conjunto | 1 | 45,00 | 45,00 |
| Peluquería | Peinado | 4 | 10,00 | 40,00 |
| Pintura para pared del cementerio | Cuñete | 1 | 19,50 | 19,50 |
| Refrigerio | S.G. | 1 | 129,45 | 129,45 |

TOTAL 259,10

La diferencia de Bs. F. 1.445,9 se debe a que solo se tuvo que adquirir un conjunto para el niño que hacía papel de fantasma. Los demás vestuarios y accesorios fueron prestados. Se incluye un cuñete de pintura ya que con una semana de anticipación se visitó la locación y se descubrió que la pared del cementerio donde se iban a realizar las fotografías estaba pintada con propaganda política, por lo cual se tapó con pintura blanca. Por último, solo se compraron refrigerios para dos días y no fue necesario cubrir comidas principales.

Tabla 33. Presupuesto para La Pierna Encantada

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|---|------------------|-------|-------------|-----------|
| Kit de maquillaje (Polvo, base, delineador, rimel, pintura de labios, sombras, colorete, toallas desmasquillantes). | Kit | 1 | 75,00 | 75,00 |
| Botella de anís | Botella | 1 | 10,00 | 10,00 |
| Aviso "Calle Real" | Aviso | 1 | 30,00 | 30,00 |
| Vestuario Timoteo | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Mujer | Conjunto | 1 | 150,00 | 150,00 |
| Traslado | Vehículo | 4 | 150,00 | 600,00 |
| Alojamiento | Habitación doble | 3 | 80,00 | 240,00 |
| Comidas | Combo | 42 | 20,00 | 840,00 |
| Refrigerio | Combo | 28 | 5,00 | 140,00 |

TOTAL 2.165,00

Debido a que la realización de las fotografías para esta leyenda necesitaba que fuese de noche se contempla la pernoctación para nueve personas, contando equipo técnico y actores, por una noche.

Tabla 34. Costos reales La Pierna Encantada

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|-----------------|-------------|-------|-------------|-----------|
| Botella de anís | Botella | 1 | 4,50 | 4,50 |
| Vestuario Mujer | Ropa íntima | 1 | 74,00 | 74,00 |
| Boquilla | Pieza | 1 | 34,00 | 34,00 |
| Peluquería | Peinado | 1 | 10,00 | 10,00 |
| Refrigerio | S.G. | 1 | 141,25 | 141,25 |
| Cena 31/07/08 | S.G. | 5 | 24,00 | 120,00 |

| | | | | |
|-----------------------|--------------------------|---|--------|--------|
| Accesorios para mujer | Medias panty con liguero | 1 | 28,00 | 28,00 |
| Cena 09/08/08 | S.G. | 1 | 130,00 | 130,00 |

TOTAL 541,75

Es importante destacar que se pensaba llevar a cabo la realización de las fotografías solo en una noche, y esto se cumplió el día 31 de julio de 2008. Sin embargo, al observar los resultados del revelado de los rollos en la ciudad de Cúcuta se hizo evidente la necesidad de repetir alrededor de 7 fotografías, debido a que no cumplían con lo deseado. Ello implicó una segunda noche de producción, el 9 de agosto de 2008; igualmente no fue necesaria la pernoctación en ninguna de las dos jornadas. Además, el vestuario del actor principal fue aportado por el mismo, y el aviso de “Calle Real” no se compró, pues fortuitamente la locación empleada contaba con una calle de igual nombre. Ello explica el ahorro en gastos con una diferencia de Bs.F. 1.623,25.

Tabla 35. Presupuesto para El Viejito de la Cascada

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|---|----------|-------|-------------|-----------|
| Kit de maquillaje (Polvo, base, delineador, rimel, pintura de labios, sombras, colorete, toallas desmasquillantes). | Kit | 1 | 75,00 | 75,00 |
| Vestuario Rosario | Conjunto | 2 | 80,00 | 160,00 |
| Vestuario Teodoro | Conjunto | 2 | 80,00 | 160,00 |
| Vestuario Manuel | Conjunto | 2 | 80,00 | 160,00 |
| Vestuario Joseito | Conjunto | 2 | 80,00 | 160,00 |

| | | | | |
|-------------------|----------|----|--------|--------|
| Vestuario Anciano | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Doctora | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Traslado | Vehículo | 4 | 150,00 | 600,00 |
| Comidas | Combo | 39 | 20,00 | 780,00 |
| Refrigerio | Combo | 44 | 5,00 | 220,00 |

TOTAL 2.475,00

La realización se planteó en dos días de producción. Entre estos se contemplaban una noche, sin necesidad de pernocta pues la locación se encuentra a 20 minutos en carro de la ciudad de San Cristóbal.

Tabla 36. Costos reales El Viejito de la Cascada

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|-------------------|--------|-------|-------------|-----------|
| Almuerzo 04/08/08 | S.G. | 1 | 150,00 | 150,00 |
| Bebidas 04/08/08 | S.G. | 1 | 17,71 | 17,71 |

TOTAL 167,71

La tabla de costos reales permite observar un ahorro de Bs.F. 2.307,29 en comparación con el presupuesto. Esto se debe primordialmente a que todos los actores, sin excepción, colaboraron con el vestuario, pues la ubicación temporal en este siglo, según la propuesta visual, lo facilitaba.

Tabla 37. Presupuesto para Encuentro en el Bar de las Américas

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|---|------------------|-------|-------------|-----------|
| Kit de maquillaje (Polvo, base, delineador, rimel, pintura de labios, sombras, colorete, toallas desmasquillantes). | Kit | 1 | 75,00 | 75,00 |
| Servicio de casa de festejos (Vasos, manteles, sillas y mesas). | Servicio | 1 | 250,00 | 250,00 |
| Obituario | Hoja | 1 | 10,00 | 10,00 |
| Vestuario Marisa | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Gerardo | Conjunto | 2 | 80,00 | 160,00 |
| Vestuario Francisco | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Ernesto | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Mamá de Marisa | Conjunto | 1 | 80,00 | 80,00 |
| Vestuario Extras | Conjunto | 5 | 80,00 | 400,00 |
| Traslado | Vehículo | 6 | 150,00 | 900,00 |
| Alojamiento | Habitación doble | 7 | 80,00 | 560,00 |
| Comidas | Combo | 35 | 20,00 | 700,00 |
| Refrigerio | Combo | 28 | 5,00 | 140,00 |

TOTAL 3.515,00

La distancia de la ciudad de Rubio a San Cristóbal, de 40 minutos en carro, influyó para prever la estadia de 9 actores y 5 integrantes del equipo técnico por una noche, durante la que se realizarían las fotografías planeadas para la escena del bar y la despedida de Gerardo y Marisa. Además, se contemplaba otro día de producción para los planos que necesitaban la luz de día.

Tabla 38. Costos Reales Encuentro en el Bar de las Américas

| DESCRIPCIÓN | UNIDAD | CANT. | PRECIO UNI. | SUB-TOTAL |
|--|---------|-------|-------------|-----------|
| Accesorios para mujer | S.G | 1 | 4,49 | 4,49 |
| Postizos para hombre (peluca, bigotes y patillas) | S.G | 1 | 65,00 | 65,00 |
| Alquiler de vestuario a Estudio 7 Alfredo Aparicio | Pieza | 6 | 50,00 | 300,00 |
| Peluquería | Peinado | 10 | 10,00 | 100,00 |
| Cena 07/08/08 | S.G | 1 | 170,04 | 170,04 |
| Bebidas 07/08/08 | S.G | 1 | 51,01 | 51,01 |
| Almuerzo 10/08/08 | S.G | 1 | 200,00 | 200,00 |

TOTAL 890,54

Como fue anteriormente mencionado, la leyenda *Encuentro en el Bar de las Américas* es la que presenta mayores costos en comparación con las demás. Esto se explica principalmente porque es la leyenda que cuenta con mayor cantidad de actores, además su ambientación durante los años 70s hizo necesario el alquiler de vestuario al Estudio 7 Alfredo Aparicio, cuyo director hizo un precio especial de Bs.F.50 por pieza, en contraste con el cobro regular de Bs.F.120 por pieza. En el caso de los accesorios la mayoría fue aportada por las actrices e integrantes del equipo técnico. Solo fue necesaria la compra de una peluca y varios bigotes postizos para sugerir el estilo en relación al cabello que llevaban los hombres de los años 70s.

Por otra parte, la producción sí abarcó los dos días previstos, la noche del 7 de agosto y el día del 10 de agosto. Las exigencias del

Club Sucre en cuanto a horario máximo, 11 pm, obligó a que la realización de las fotografías fuera más ágil para cumplir con el mismo; esto a su vez permitió el regreso a San Cristóbal sin implicar la estadía prevista por una noche en la ciudad de Rubio.

10. Selección de las Fotografías y Ensamblaje del Ensayo

La selección de las fotografías se realizó en dos etapas, la primera implicó la revisión de todos los negativos conjuntamente con el contacto correspondiente, bajo los siguientes parámetros:

1. Descarte debido a fallas técnicas irreparables:
 - a) Subexposición o sobreexposición.
 - b) Desenfoque (ya sea por movimiento de la cámara o del personaje).
 - c) Daño del negativo (durante y después del revelado, si está rayado, sucio o mal cortado).
 - d) Encuadre (plano torcido o si el cuadro corta a los personajes por sus articulaciones).
 - e) Si aparecen objetos o personas del equipo técnico para la producción de las fotografías por descuido u omisión (trípode, luces, cables, vestuario, sombras, entre otros).

2. Si la fotografía cumple con el guión de imágenes planteado.

3. Si la expresión de los personajes es congruente con lo que se quiere narrar.
4. Elementos que no se corresponden con el contexto, ya que no cumplen con la propuesta visual (personas externas, carros, avisos publicitarios, objetos que están fuera de la época planteada).

Esto arrojó una primera selección de 2 a 5 fotografías por cada plano esbozado, en total 216. Seguidamente se mandaron a copiar como pruebas tamaño 8x12cm, que permitieran observar cada cuadro con mayor detalle.

A continuación se identificó cada prueba con el número de rollo, el número de cuadro en el negativo y el plano al que pertenecía. Se agruparon por leyenda y organizaron de acuerdo a los guiones establecidos.

De esta manera se inició la segunda etapa de selección, que involucró nuevamente la aplicación de los criterios de la primera etapa para reducir solo a una o dos opciones de fotografía por cada plano.

A partir de dicho descarte, se procedió a ensamblar cada historia. En esta etapa se abrió la posibilidad de cambiar la posición de algunos de los planos o de incluir aquellos que se produjeron durante la realización y no estaban contemplados en los guiones, para observar si permitían describir más o ayudar a la narración sin

alterar su orden cronológico. Así se llegó a la selección y orden final de 76 fotografías.

Para su montaje final se decidió crear un álbum fotográfico tamaño doble carta y de colores tierra y beige para remitir antigüedad y misterio. Así mismo, se realizó una portada diferente para cada leyenda, acompañada por imágenes alusivas al título de la misma, su título y una pequeña selección textual del relato. Esto último tiene como fin servir de abre bocas al espectador, sin contarle toda la historia, pues de ser así el fin de narrar y describir con imágenes sería opacado por el conocimiento previo del final.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Frente a la pregunta de si es posible realizar un ensayo fotográfico para representar, mediante la puesta en escena, cuatro leyendas del libro *Leyendas del Táchira* de Lolita Robles de Mora (1984), segunda edición; los resultados obtenidos confirman la solución de ese problema central.

El planteamiento de las bases teóricas permitió construir la propuesta visual y dar pie a la creación de los posibles guiones.

Lo Real Maravilloso resultó ser la corriente literaria más indicada para ubicar la representación fotográfica de las leyendas, ya que la misma Lolita Robles ubica a su libro dentro de esa corriente. De hecho Alejo Carpentier coloca a lo Real Maravilloso como un claro reflejo de la narrativa latinoamericana y la magia que el paisaje o los personajes pueden aportar. Aspecto que se puso en evidencia a través de la conversación con Lolita Robles y con personas residentes de los sitios escogidos para la toma de fotografías, pues sus impresiones permitieron conocer de primera mano la esencia de los pueblos donde las leyendas se recopilaron y cómo la creencia en estas se conserva. Esto último favoreció incluso en la disposición de los dueños de ciertas locaciones empleadas.

La puesta en escena proporcionó las claves para que los escenarios encontrados se pudieran ambientar de acuerdo a las épocas seleccionadas y así aportar más matices a la historia y apoyar la expresión actoral. Para esta última la elección de actores teatrales

acostumbrados a este artificio y a dominar la expresión en diversas intensidades, impidió caer en la sobreactuación o en la pose artificial.

A pesar de la exhaustiva búsqueda de referentes a cada época seleccionada es necesario hacer la salvedad de que en algunos casos no se logra totalmente por limitaciones de recursos. No obstante, esta herramienta nacida del teatro engranó perfectamente con la toma de fotografías y la narración de las historias, proporcionando el realismo que se buscaba.

Finalmente el ensayo fotográfico, modalidad central para la resolución del problema, funcionó correctamente, ya que se logró contar las historias en conjunto y con correspondencia entre cada foto, para de esta manera lograr un significado global y el mensaje que se buscaba transmitir.

El ensayo fotográfico fue concebido por su autor Eugene Smith a partir de sus documentales y reportajes, en los que buscaba narrar historias a partir de la realidad. Bajo esta premisa este ensayo buscó describir personajes y narrar acciones, pero esta vez construidas a partir de un texto literario. Concluyendo así que la libertad que proporciona el ensayo fotográfico se equipara con la del escrito, pues no se pueden englobar en un solo estilo sino que calan perfectamente en cualquier otro género o tema.

El procedimiento para la toma de fotos fue principalmente analógico, por el previo conocimiento de la cámara y sus funciones. Se planteó un respaldo igualmente analógico para tener otra visión de

los mismo planos y para reducir el riesgo de perder alguna imagen. Ambos registros no fueron suficientes en el caso de la leyenda *La Pierna Encantada* y se tuvieron que repetir algunas fotografías una vez que se observó que el material revelado no cumplía con los parámetros de selección. De igual forma tanto el proceso analógico como el uso de la película en blanco y negro continuó siendo la opción escogida y la definitiva en el producto final.

El resultado final concluyó con una muestra de 76 fotografías que cumplieron satisfactoriamente con los parámetros de selección propuestos. Aparte de los planos sugeridos se agregaron algunos nuevos:

- ❖ *El Viejito de la Cascada*: se añadió un plano para representar más tensión al momento de la búsqueda de Joseíto.
- ❖ *Encuentro en el Bar de las Américas*: se incluyó un plano para agregar más drama en el encuentro de Gerardo con la tumba de Marisa y el hallazgo de su chaqueta.
- ❖ *La Pierna Encantada*: se añadió un plano para aumentar la tensión de la persecución. Este no mantiene la propuesta visual de que los planos en que la pierna persiguiera a Timoteo fueran con lente Ojo de Pez, no obstante la expresión del actor y el hecho de que el plano fuese más cercano fueron los dos aspectos principales que influyeron para la decisión de incluir dicho plano.
- ❖ *El Cementerio de Palmira*: se agregó un plano para hacer más extensa la conversación entre los protagonistas.

El orden de los planos también sufrió modificaciones al momento de la selección final, debido a la búsqueda de una mejor descripción y entendimiento de la historia, sin modificar la sucesión de los hechos originales. La base inicial fue la secuencia planeada en el guión previo. A continuación se muestran los cambios:

- ❖ En *El Cementerio de Palmira*: 01, 04, 02, 03, 05, 07, 08, 06, 09, 10, 11, (Plano incluido), 12, 13, 15 y 14.
- ❖ En *La Pierna Encantada*: 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 10, 09, 11, 12, 13 (Plano incluido), 14, 15 y 16.

Finalmente, los resultados guardaron sentido con los objetivos, el marco teórico y la propuesta visual planteados porque no implicaron un cambio radical en alguno de estos. El problema encontró entonces su solución con la realización efectiva del ensayo fotográfico.

CONCLUSIONES

- ❖ No hay duda de que, a pesar de que el reconocimiento tardo, la fotografía es un arte en constante evolución y que sus limitaciones se transforman en ventajas para la vinculación más directa con el espectador. En especial la elipsis y la carencia de sonido y movimiento le exigen al espectador mayor atención para completar la idea y a su vez le permite añadir experiencias o referencias personales.
- ❖ La fotografía permitió la narración de las leyendas de una manera efectiva. Precursores como Jeff Wall sentaron las bases de esta iniciativa al momento de representar textos literarios. Por tal motivo se abre la posibilidad a experimentar con otros tipos de texto, además de las leyendas.
- ❖ La decisión de haber escogido trabajar con película en vez de manera digital permitió develar las posibilidades de la misma, constatando que el aspecto final de la imagen va con la naturalidad y el realismo deseados.
- ❖ El proceso, como todo trabajo audiovisual, fue tedioso pero la correcta organización y preproducción permitió alcanzar el objetivo general, el ensayo fotográfico.

- ❖ Satisfactoriamente se pudo cumplir con el cronograma planteado y con menos capital del previsto, favoreciendo a la factibilidad del proyecto.

- ❖ La elección de realizar el ensayo en el estado Táchira, resultó ser ampliamente grata ya que sus habitantes, al tratarse de un tema conocido, se mostraron más dispuestos a colaborar, facilitar información e incluso más interesados en conocer las fotografías finales.

- ❖ La dificultad para conseguir un proveedor de película blanco y negro y su revelado, en conjunto con sus altos costos, sugieren la evaluación acerca de la posibilidad de realización del ensayo en formato digital, para corroborar si constituye una mejor opción debido al ahorro en recursos y tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Alcalde, C. (1996) *Escritoras de Venezuela: escritoras tachirenses*. En Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses (tomo 149). San Cristóbal: Patrocinado por el Despacho del Gobernador del Estado Táchira Dr. Ricardo Méndez Moreno, como aporte al fondo BATT- UNET.
2. Almoina De Carrera, Pilar. (1990) *El Héroe en el Relato Oral Venezolano*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
3. Andrade, A. Z, (2005) *Fragmentos del destierro*. Trabajo de Grado de Licenciatura, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.
4. Bravo, V. (1988) *Magias y Maravillas en el Continente Literario*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
5. Buselle, M. (1980) Libro Guía de la Fotografía. Barcelona, España: Biblioteca Práctica Salvat.
6. Carpentier, A. (1985) *El Reino de este Mundo*. Prólogo. Buenos Aires: Editorial Oveja Negra.
7. Carpentier, A. (1987) *Tientos y diferencias*. Barcelona: Editorial Plaza & Janés.
8. Contreras, H. (2008, Enero 13) Circula “Leyendas del Táchira” en su décima versión editorial. *La Nación*, p.7.
9. Cooper, T. & Hill, P. (2001) *Diálogo con la fotografía*. 2da. Edición. España: Gustavo Gilli.
10. Coronado, D. (2004, Junio 24) *Arte, fotografía e ideología, el falso legado pictorialista*. Recuperado en febrero 11, 2008: <http://www.analitica.com/va/arte/documentos/1573041.asp>

11. Cuenca, H. (1980) *Imagen Literaria del Periodismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Colección Comunicación Social.
12. Estébanez, D. (1996) *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, España: Alianza Editorial.
13. Fabris, A. (2003) *Cindy Sherman o de algunos estereotipos cinematográficos y televisivos*. Recuperado en Junio 21, 2008 de: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=702&Itemid=93
14. Freund, G. (1983) *La Fotografía Como Documento Social*. 3ra. Edición. Barcelona, España: Gustavo Gili.
15. Hartman, J. (Escritor) y Lasko, G. (Director). (1983). *American Masters* [Serie de Televisión] Londres: BBC.
16. Herrera, E. (1983) *El Reportaje, El Ensayo: de un género a otro*. Caracas: Editorial Equinoccio.
17. Iglesias, P. (2008) *Lecciones de historia de la puesta en escena. Tema 1: representación, puesta en escena y director de escena*. Recuperado en Marzo 28, 2008 de: http://www.alumnos.pabloiglesiassimon.com/lecciones/histori_atema1.html
18. Imbert, E. (1976) *El Realismo Mágico y Otros Relatos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
19. Johnson, W. (1981) *W. Eugene Smith: A Chronological Bibliography, 1934-1980*, Parte II. Tucson, Arizona: Universidad de Arizona.
20. Lacayo, R. (2007, Febrero 22) *If You Build It They Will Come*. *Time Magazine*. Recuperado en Junio 20, 2008 de:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1592850-1,00.html>

21. Lukavska, E. (1991) *¿Lo Real Mágico o El Realismo Maravilloso?* Recuperado en Enero, 3, 2008, de la Universidad Masarykova, República Checa, Facultad de Filosofía Web site: <http://www.phil.muni.cz/rom/erb/lukavska91.pdf>
22. Marín, N. (2004) *Mitos y Leyendas de la Tierra de Gracia*. Edición Segundo Aniversario *Revista Blitz*, N° 16. (pp.34-51).
23. Martín, A. (2006, Abril 22) Entrevista: Gregory Crewdson "Busco el sentido de una belleza complicada". *El País*. Recuperado en Junio 20, 2008 de: http://www.elpais.com/articulo/arte/Busco/sentido/belleza/complicada/elpepuculbab/20060422elpbabart_1/Tes
24. Mißelbeck, R.; Bieger-Thielemann, M.; Goodrow, G.; Haberer, L.; Pröllochs, U; Solbrig, A.; et al. (2001) *La Fotografía del Siglo XX*, Museo Ludwig Colonia. Köln: Taschen
25. Mora, P. (2006, Julio-Octubre) Lolita Robles de Mora. Mitos y Leyendas de Venezuela. *Espéculo, revista de estudios literarios*, 33, Año XI. Recuperado en Agosto, 20, 2007, de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/lrobles.html>
26. Newhall, B. (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
27. Nieva, F. (2000). Tratado de escenografía. *Ensayos y Manuales RESAD, serie Teoría teatral*, N° 123. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
28. Paredes, P. (1984) Prólogo a *Leyendas del Táchira*. Segunda Edición. San Cristóbal: Tipografía Central.

29. Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós.
30. Robles De Mora, L. (1984) *Leyendas del Táchira*. Segunda Edición. San Cristóbal: Tipografía Central.
31. Robles De Mora, L. (2000) *Caminos de Leyenda, Tradición Oral en el Táchira*. San Cristóbal: Fondo Editorial Tontuna.
32. Romero, Y. (1998) La mirada en cuatro tiempos. Fotografía venezolana contemporánea. *Revista Latina de Comunicación Social*, 4. Recuperado en Enero, 17, 2008 de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r4aby.htm>
33. Rosales, M. (1988) *Biografía de Lolita Robles de Mora*. Trabajo de Grado para aprobar Seminario de la Educación en Venezuela, Universidad de Los Andes, San Cristóbal, Estado Táchira, Venezuela.
34. Sabino, C. (2002) *El proceso de investigación*. Caracas: Editorial Panapo de Venezuela.
35. Salas, N. (1997) *La aventura visual del ensayo fotográfico: aproximación a un género de la fotografía periodística*. Trabajo de Grado de Licenciatura no publicado, Universidad de Los Andes, San Cristóbal, Estado Táchira, Venezuela.
36. Sanoja, E. y Zerpa, I. (1990) *El Garrote en Nuestras Letras*. Caracas: Talleres Tipográficos de Miguel García e Hijo.
37. Sontag, S. (1981) *Sobre la Fotografía*. 4ta. Edición. Barcelona: Edhasa.
38. Sontag, S. (2007) *Al Mismo Tiempo, Ensayos y Conferencias*. Barcelona: Editorial Random House Mondadori.

39. Travis, D. (2003) *At the edge of the light: thoughts on photography & photographers, on talent & genius*. Boston: David R. Godine Publisher.
40. Valderrama, J. (2007) Lolita Robles: una vida de leyendas. *Diario de Los Andes*. Recuperado en Diciembre 19, 2007 de: <http://diariodelosandes.com/content/view/17926/78927/>
41. Vargas Llosa, M. (2000) *¿Lo real maravilloso o artimañas literarias? Ensayo*. Recuperado en Enero, 5, 2008, de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6141>

ANEXOS

Anexo #1



Eugene Smith
Tomoko Uemura in her bath, 1971.

Anexo 2



Alfred Stieglitz
Equivalents, 1930.

Anexo #3



Oscar Rejlander

The two ways of life, exhibida en 1857.

Anexo #4



Oscar Rejlander

The two ways of life, exhibida en 1857 (detalle).

Anexo #5



Julia Margaret Cameron
The Kiss of Peace, 1859.

Anexo #6



Julia Margaret Cameron
I wait, 1860.

Anexo #7

Anexo #8



José Ortiz Echagüe
Chula del mantón, 1927.

Anexo #9



José Ortiz Echagüe
Lino de duelo, 1932.

Anexo #10



José Ortiz Echagüe
Bailaora en traje de bata, 1926.



Frantisek Drtikol
Salomé, Praga 1922



Anexo #11
Phillipe Halsman
Dalí atómico, 1948.



Anexo #13

Anexo #14

Anexo #12
Phillipe Halsman
*Dalí con una calavera formada
por siete desnudos, 1951.*



Angus Mcbean
Dorothy Dickson, 1938.



Angus Mcbean
(George) Emlyn Williams, 1948.

Anexo #15

Anexo #16



Angus Mcbean
Audrey Hepburn, 1950.



Angus Mcbean
Terence Allan ('Spike') Milligan, 1960.

Anexo #17



Duane Michals

El paraíso recobrado 1968.

Anexo #18



Cindy Sherman

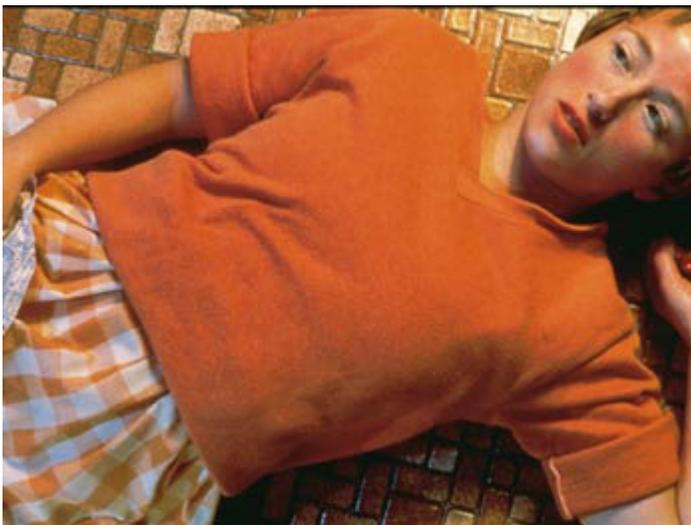
Untitled Film Still #5, 1977.

Anexo #19



Cindy Sherman
Untitled Film Still #11, 1978.

Anexo #20



Cindy Sherman
Untitled # 96, 1981.

Anexo #21



Jeff Wall
Mimic, 1982.

Anexo #22



Jeff Wall
Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992.

Anexo #23



Jeff Wall
Sudden gust of wind, 1993.

Anexo #24



Jeff Wall
After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue, 1999-2000.

Anexo #25



Gregory Crewdson

Sin título, de la serie Twilight, 2001-2002.

Anexo #26

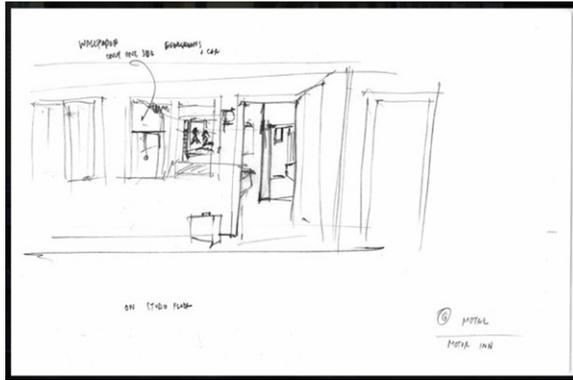


Gregory Crewdson

Sin título, de la serie Beneath the Roses, 2003-2005.

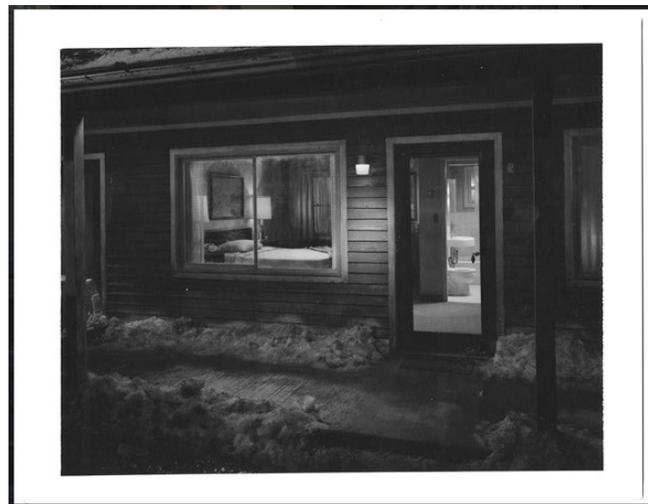
Anexo #27

PASOS DE CREACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA: *Sin título, serie Beneath the Roses 2003-2005*, realizada en estudio por **Gregory Crewdson**.



Dibujo del escenario a montar en estudio.

Fotografía del escenario ya listo dentro de estudio.



Fotografía final.

Anexo #28

**Comunicación personal con Lolita Robles de Mora
(Transcripción de fragmentos más importantes)**

San Cristóbal, 29 de diciembre de 2007

Con respecto al Marco Teórico:

Lolita Robles: Empecemos por lo que debes saber primero ¿qué es oralidad?; segundo, ¿qué es tradición oral?; y luego las leyendas de cualquier país o las leyendas en general como parte de esa tradición oral y luego te metes con las leyendas del Táchira. Pero, primero tienes que ubicarte en un sitio.

Recuerda que cuando yo hice esa tesis [Caminos de Leyenda, Tradición Oral en el Táchira], porque esa fue mi tesis de la maestría, la hice en la ULA [Universidad de los Andes], que la maestría es Literatura Latinoamericana y el Caribe. Mis compañeros la hicieron de distintos países y yo no quise, yo quise seguir con lo mío y recogí para esa fecha, yo creo que como quinientas leyendas, muchas, muchas, muchas. El libro tiene cien. Y las catalogué por temas. Por ejemplo, encantos, espantos...

Angélica García (A.G): Eso si llamaba mi atención, que las catalogabas allí, pero en el primer libro no. ¿A qué se debió esto?

Lolita Robles (L.R.): No, no, es que en la tesis están así, la tesis es esa sola. Los otros libros son leyendas. Pero en la tesis está la explicación de todo lo que es leyenda, todo lo que es tradición oral y que pertenece también a la tradición oral. Las leyendas pertenecen a la parte de lo que es el folklore de una región, porque ese es el folklore espiritual de los pueblos. Y a veces tienen una tradición muy grande, de muchos años, porque hay leyendas que están relacionadas con los aborígenes, por ejemplo, en Pregonero, los Uribantes o los Queniqueas. Cualquiera de ellos [indios] de la Grita, que son muchísimos.

Hay leyendas que son de origen aborigen, no existen los aborígenes, pero si quedan esos restos y muchas cosas relacionadas. Por ejemplo, la piedra... La Piedra Grande de la Grita, que tiene grabados y cosas de los aborígenes.

A.G.: Si yo he leído el libro de tu tesis [Caminos de Leyenda, Tradición Oral en el Táchira]. ¿Cómo fue el proceso de creación?

L. R.: Bueno, mira ¿cómo yo empiezo mi tesis? Incluso sobre la tradición comento algo sobre un viejito que nos acompañó un rato por ahí de Michelena para arriba, y nos contó unas leyendas que luego las tengo en otros libros. Y en ese libro [Caminos de Leyenda, Tradición Oral en el Táchira] también hay una de él. Entonces fui anotando cada una de las personas que me las decía. Las llevé cómo debe ser una investigación de campo, ¿no? Anotando el lugar, las personas...

A.G.: ¿Practicaste el mismo procedimiento en el primer libro de leyendas que hiciste?

L.R.: No, porque fue el primer libro. Si fue una investigación, pero la hice por el gusto de hacer los relatos, mas no anoté todas las personas. Incluso me acuerdo de muchos de los que me las dieron, pero en ese primer libro no las puse porque me acordaba de unos y de otros no. Entonces si no está completo no vale la pena. Y a partir de este fue que hice todos así, a todos les puse los datos. Así van todos ahora. Bueno, todo comienzo tiene sus características.

A.G.: Escogí el primero, porque fue parte de mí infancia, pues cuando pequeña mi mamá me compró ese primer libro. Entonces entre mi compañero y yo decidimos ponerle la curiosidad y las ganas.

L.R.: Pero, sabes sobre eso ¿qué es difícil? Conseguir la bibliografía. Yo utilicé como doscientos libros, una barbaridad. Sobre tradición oral, sobre Oralidad y Escritura, de Jan Banning.

A.G.: Yo busqué un profesor en la UCAB, en la Escuela de Letras, de Literatura Venezolana, que nos recomendó unos libros. Por ejemplo, Oralitura, de Walter Ong.

L.R.: Bueno, pues viene siendo parecido a oralidad y escritura.

A.G.: También está el de Pilar Almoína de Carrera, El líder en el relato oral venezolano.

L.R.: Sí, yo tengo bastantes libros de ella. Por ejemplo, El personaje central en el relato venezolano. Pero creo que murió. Ella trabajaba en el Instituto de Investigación.

A.G.: Otro es Literatura Oral y la Edad Media, de Paul Zumtork.

L.R.: Ese último que me lees no es correcto el título. Porque literatura indica letra y si es oral, no tiene letras. Lo correcto es literatura de tradición oral. Te lo digo para que no te vayas a equivocar en ese término, porque es meter la “patica” bien metida.

Claro que se lleva a la escritura, pero para que perdure, porque muchas veces se olvida ¿no? Hay leyendas que si no se recogen se pierden. Lo mismo pasa con el mito.

El mito también es de tradición oral, pero tiene un problema que es generalmente de origen aborigen, es algo sagrado y explica la creación de algo. Por ejemplo, la creación de un árbol, cómo se formó una laguna.

A.G.: ¿Cabe entonces, dentro de esta clasificación *La Ninfa de Aguas Calientes*?

L.R.: Si. También la de la laguna de Pregonero que se llama *La Laguna de García*, que dice que fue obra de un Chamán, que sembró una tapara y a las nueve lunas empezó a crecer a crecer y a desbordarse y a formar lo que es hoy la laguna. Esa está en el libro uno, tienes que haberla leído.

Pero sabes que pasa, que la primera edición de *Leyendas del Táchira*, no tenía más que cincuenta leyendas y luego le aumenté las otras cincuenta. Entonces no sé cuáles estaban en la primera tanda y cuales están en la segunda.

Ahora en el nuevo, que es la novena edición, están todas.

A.G.: Volviendo a lo de la búsqueda de la información, ¿a qué otros lugares acudiste?

L.R.: Fui al Instituto del Folklore, en Caracas. A donde no fui yo. Estuve en Bogotá, revisé bibliotecas públicas y librerías de allá. Estuve en Maracaibo en LUZ [La Universidad del Zulia]. Estuve en Barquisimeto en un Congreso de Oralidad, allí más que nada eran cuenta cuentos.

A.G.: Estuve revisando, que en Cúcuta [Colombia] hicieron también un Congreso de Oralidad; sin embargo, la mayoría de los integrantes se especializaban en aprenderse cuentos y relatos más que transcribirlos, pero los acompañan con su expresividad ¿Qué piensa usted al respecto?

L.R.: Es distinto. Una cosa es ser un cuenta cuentos, que dicen cuentos y cuentos son todo: relatos, anécdotas, leyendas, mitos de todo... y hay que saber diferenciar.

A.G.: Nos puedes dar una diferencia entre el mito y la leyenda

L.R.: La leyenda es algo que ha ocurrido en el pasado y que al transcurrir del tiempo se repiten. Por ejemplo, que te digo, en la esquina se aparece una muchacha. A ti se te aparece una noche, otra vez se le aparece a otra persona. Entonces generalmente se repite. Y está relacionado con algo que ocurrió hace tiempo.

Bueno, más allá tenemos la Capilla de los Ahorcados. Bueno ve allá les prendes una velita porque sus animas son milagrosas y dicen que hacen muchos favores. Hay gente que en la noche pasan por ahí y no ven la capilla de momento, ven como nubes como niebla y ven a lo mejor los hombres colgados en el árbol. Pero mejor que no te pase porque a lo mejor sales corriendo.

Pero si hay personas, que en la bodeguita que está al frente compran velitas y se las ponen allí a las ánimas.

El mito por su parte, es un relato que cuenta el origen de algo, pero eso no vuelve a suceder. Por ejemplo, los Barí. Ellos dicen que vinieron de la Luna, porque un día se secó allá. Hay un mito muy bonito, yo lo llamo me parece que es *La Cuerda de Plata* algo así. No recuerdo bien.

Dice que hicieron una cuerda muy grande, a base de las pocas hierbas que quedaban, que eran algo parecido al mimbre, como eneas. Entonces hicieron una cuerda tan larga que llegó a la tierra, y desde el observatorio, porque eran grandes astrónomos, vieron un sitio que les gustó entre un río y montañas y se bajaron por la cuerda a la tierra. Los viejitos no pudieron bajar porque no tenían fuerzas. Y el chamán que también era de los viejitos, se puso celoso se convirtió en zamuro y rompió la cuerda. Entonces los de arriba no pudieron bajar más y los de la tierra no pudieron subir más a visitar a sus familiares.

Dicen que cuando uno de ellos se muere, de los Barí, ven una cuerda y por ahí sube el alma a acompañar a sus antepasados y desde la luna dan luz a su pueblo. Es un mito muy bonito. Ese está en un libro mío que se llama *Los Barí Habitantes de la Serranía*. Ellos están en la Sierra de Perijá y es muy curioso porque lo mismo que se conoce de ellos en Colombia, se conoce en Venezuela y al revés. Lo que para nosotros es la Sierra de Perijá, que por el lado de allá se llama la Sierra de los Motilones. Porque antiguamente los misioneros cuando los vieron [a los Barí] a diferencia de los demás tenían el cabello cortito como cortado con totuma, y motilones quiere decir los del cabello corto.

Las mujeres y los hombres de allí, llevan el cabello corto, desde hace cientos de años, no se sabe cuantos cientos de años viven allí. Y son de los más antiguos de acá [Venezuela]. Y esos son raíces nuestras.

Ellos también, mira, dentro de la tradición oral tienen leyendas, tienen mitos, tienen cuentos, tienen poesías. Hay algunos por ejemplo como los Yanomamis que tienen refranes y adivinanzas, poemas, de todo tienen. La tradición oral es muy rica.

Bueno, los villancicos por ejemplo, algunos vienen de la época de la colonia, ya tienen sus cuantos años. Otros son propios de cada región, de acuerdo a su folklore.

Pero se van conociendo de padres a hijos como una cadena, eso es tradición oral. Así que puede ser música. Por ejemplo poemas, de los poemas lo que más se ha transmitido es la copla, el romance y la décima. Hay muchas canciones que son a base de coplas, sobre todo las populares; lo mismo para las décimas, que las tocan con cuatro, tienes los bambucos, los pasillos.

Estos son parecidas, muy similares a las de Colombia, porque como estamos en la Frontera, unos vinieron de aquí para allá y otros de allá para acá; y siguen viniendo de aquí para allá y de allá para acá. Está muy mezclado, bueno, las mismas raíces.

A.G.: Nos llama la atención que dentro de tu libro de Caminos de Leyenda, hablas de lo Real Maravilloso y del Realismo Mágico.

L.R.: Sí, porque ese tema, nos gustó mucho y cuando lo estábamos viendo nos dimos cuenta que no se entiende bien. Hay gente que no lo entiende.

A.G.: Entonces, ¿Qué aporta lo Real Maravilloso a la narración de las leyendas? ¿Se acopla mejor este estilo a las leyendas que el Realismo Mágico?

L.R.: Lo real maravilloso es que lo real parece maravilloso y lo maravilloso parece real. Te cuentan una leyenda que ha ocurrido y que sigue ocurriendo y a ti te parece real pero verdaderamente no, te dan toda clase de detalles ¿qué ha pasado? y, sin embargo, tienes un poco de magia, de fantasía y por eso decimos que es maravilloso. Y así ocurren muchas leyendas.

A.G.: ¿y el realismo mágico?

L.R.: Es invención del hombre.

A.G.: ¿y tu no inventaste las leyendas?

L.R.: No, las fui buscando una por una. Llegando a los pueblos, a los caseríos. Más de una vez estuve por allí sentada en un puentecito del páramo, hablando con un viejito y preguntándole cosas.

Por ejemplo, en Michelena, cuando saqué unas leyendas, está ahí también, de dos ánimas milagrosas. Una era médico, el doctor Quintero, y otra un panadero, Dionisio. Y dicen que ayudan.

A.G.: ¿Así como la leyenda de La Copita de Oro? Que ayuda al que camina solo en la noche, pero si no la molestan.

L.R.: No, la Copita de Oro eso es una figura, que no existió en la realidad como lo pudo hacer un ser humano. Entonces no se sabe hasta que punto es real. Pero en cambio, Dionisio dicen que se aparece, si por lo menos alguien le pide algo con devoción por un enfermo o lo que sea y le pregunta que qué debe hacer para que se le conceda el favor, a lo mejor lo manda a la iglesia de la Consolación de Táriba a que rece un rosario, por ejemplo. Si la persona cumple la promesa, la persona se cura. Eso es real, pero a la vez parece increíble ¿no? Ahí está la maravilla.

EL realismo mágico, si tú has leído las Leyendas de Guatemala de Miguel Ángel Asturias, son aborígenes casi todas, pero está el realismo mágico.

A.G.: ¿es decir, está como la mano del autor?

L.R.: Sí. En muchas, muchas cosas. Puede ser que tenga vestigios aborígenes pero hay mucha invención. En el mismo, Uslar Pietri también está el realismo mágico.

Anexo 29



Nacho Marín

Mitos y Leyendas de la Tierra de Gracia (2004)

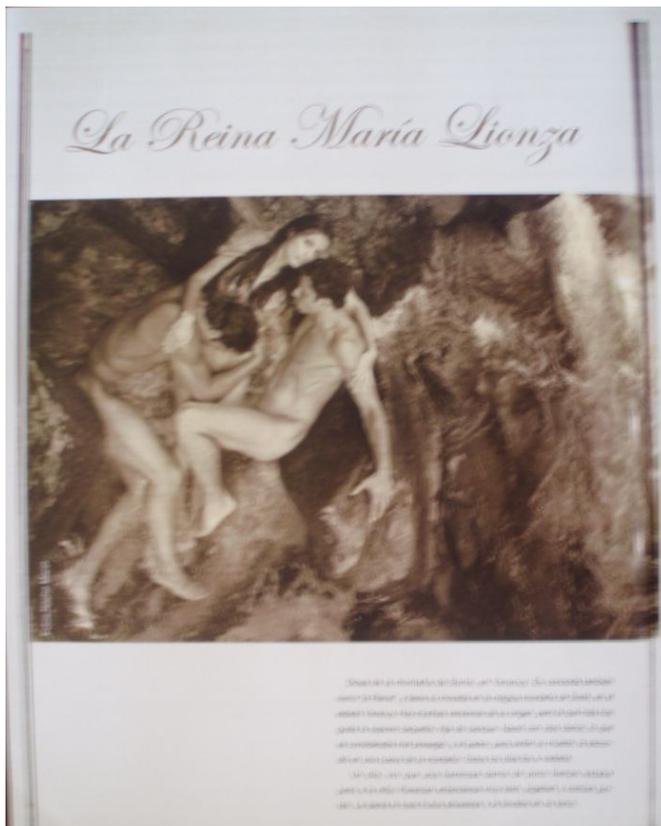
Edición Segundo Aniversario *Revista Blitz*, N° 16. (pp.34-51).

Anexo 30



Nacho Marín
Mitos y Leyendas de la Tierra de Gracia (2004)
Edición Segundo Aniversario
Revista Blitz, N° 16. (pp.34-51).

Anexo 31



Nacho Marín
Mitos y Leyendas de la Tierra de Gracia (2004)
Edición Segundo Aniversario
Revista Blitz, N° 16. (pp.34-51).