



## COLECCIÓN FOTOGRÁFICA: MARGOT BENACERRAF

---

Proyecto de Trabajo de Licenciatura para optar al Título de Licenciatura en Bibliotecología

Autor:

**SOL BENDAYÁN SULTÁN**

C.I.- V-10.523.905

[solbensul@gmail.com](mailto:solbensul@gmail.com)

Tutor:

**MARIANNE ROBLES**

C.I.- V-9.062.319

[mariannerobles@gmail.com](mailto:mariannerobles@gmail.com)

Caracas, 04 de julio de 2013

Bendayán Sultán, Sol

Colección fotográfica Margot Benacerraf / Sol Bendayán Sultán; tutor: Prof. Marianne Robles. -- Caracas. -- 2013.

103 h.

Tesis de grado (Lic. en Bibliotecología). -- Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Bibliotecología y Archivología, 2013.

1. BENACERRAF, MARGOT – COLECCIÓN FOTOGRÁFICA. 2. REVERÓN, ARMANDO – VIDEOGRABACIONES. 3.

ARAYA, PENINSULA (SUCRE, VENEZUELA) – VIDEOGRABACIONES. I. TITULO. II. ROBLES, MARIANNE, TUTOR.

**DEDICATORIA**

Primeramente a **D-os** que me dio la fuerza para empezar esta aventura, la más emocionante y maravillosa de mí vida. A mi **mamá** que siempre ha estado pendiente de nosotros y me ha permitido seguir adelante. Mi **papá** Z'L el hombre que me ha dado siempre el ejemplo y ser quien soy y que siempre está en mi corazón y no hay un día que no piense en ti y hable de ti. Mis hijos, **Avi y Samuel**, somos **AVISAMSOL** un equipo en construcción y a **Zack** Z'L, el hombre que al final fue mi apoyo, MI AMOR ETERNO quien siempre me MOTIVÓ y empujó para terminar este hermoso proyecto, nos admirábamos mutuamente. ¡Te extraño! Tu partida ha sido irreparable.

A mi **familia** que siempre ha estado a mi lado en las buenas y sobre todo en las malas. Gracias por su apoyo.

A quienes me metieron en esto a **David O.** un amigo que me dijo que debía estudiar y no lo tomé en serio, qué bueno que me atreví, ¡gracias! Al profesor de Filosofía, mi amigo **Franklin Pérez**, quien revisó y me alentó durante este proceso No puedo olvidar a la Profesora **Mariketti Papatzicos** cuando la conocí, gracias por abrirme las puertas de la escuela, ¡mil gracias!

El final y no menos importante a mis **compañeros de trabajo en Proyecto:** especialmente a **Raquel Brito, Adolfo Caballero** y mi Jefe que también ha sido apoyo en dedicarme el tiempo necesario para culminar este proyecto en Lustgarten y Asociados, que han sido de gran apoyo e impulso para hacerlo hasta el final.

¡Gracias a tod@s!



## RECONOCIMIENTO

A la Universidad Central de Venezuela por ser una casa de estudios para aprender y dar oportunidades de estudio y superación a sus alumnos.

A la Escuela, a EBA, mi espacio de encuentro entre amigos, compañeros y profesores, fueron los años más interesantes de mi vida.

Un gran reconocimiento a mi tutora la Profesora Marianne Robles, que por sus conocimientos y experiencia, ha sido de gran apoyo para el desenvolvimiento de mi tesis. Sus consejos y el tiempo dedicado en mi progreso han sido muy productivos. Es una excelente profesional, agradezco que en la escuela existan profesoras como ella.

A mis profesoras del Jurado a: Elsi Jiménez y Solange Orta, que siempre fueron de gran admiración y que me las puso en el camino en mi proyecto más valorado.

Una distinción especial a la Sra. Margot Benacerraf, porque gracias a ella cada fotografía tiene una historia que relatar, dedicamos por el testimonio de las fotografías en general tres meses con una jornada de ocho horas de trabajo. Es una mujer admirable y con muchas fortalezas, ha sido todo un placer haber trabajado con ella en este proyecto, esperando que sea de gran utilidad para su fundación.

Gracias a todos.

## CONTENIDO

<b>1. CAPÍTULO I</b>	<b>11</b>
<b>1.1 EL PROBLEMA</b>	<b>11</b>
<b>1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b>	<b>13</b>
<b>1.3 OBJETIVO GENERAL</b>	<b>13</b>
<b>1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	<b>13</b>
<b>1.5 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>14</b>
<b>1.6 LIMITACIONES</b>	<b>15</b>
<b>2. CAPÍTULO II</b>	<b>17</b>
<b>2.1 MARCO TEÓRICO</b>	<b>17</b>
<b>2.2 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>18</b>
<b>2.3 DOCUMENTACIÓN APLICADA A LA FOTOGRAFÍA</b>	<b>19</b>
<b>2.4 FORMATOS DE ALMACENAMIENTO</b>	<b>26</b>
2.4.1 DUBLIN CORE, PROTOCOLO NORMALIZADO PARA EL PROCESAMIENTO DE ARCHIVOS DIGITALES	26
<b>2.5 MANEJADORES DE BASES DE DATOS</b>	<b>31</b>
2.5.1 FILEMAKER PRO	31
<b>2.6 LENGUAJE NATURAL Y LENGUAJE CONTROLADO</b>	<b>32</b>
2.6.1 TAXONOMÍAS	34
<b>2.7 SEMBLANZA BIOGRAFÍA DE MARGOT BENACERRAF</b>	<b>35</b>
<b>3. CAPÍTULO III</b>	<b>46</b>
<b>3.1 MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>46</b>
<b>3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>48</b>
<b>3.3 POBLACIÓN Y MUESTRA</b>	<b>48</b>
<b>3.4 ASPECTOS ADMINISTRATIVOS</b>	<b>49</b>

<b>4. CAPÍTULO IV</b>	<b>51</b>
<b>4.1 DESCRIPCIÓN DE LOS CAMPOS DE LA BASE DE DATOS</b>	<b>51</b>
4.1.1 TAXONOMÍA DE REVERÓN	57
4.1.2 TAXONOMÍA DE ARAYA	58
<b>4.2 SISTEMA DE CLASIFICACIÓN Y CODIFICACIÓN</b>	<b>59</b>
<b>4.3 REVERÓN:</b>	<b>64</b>
<b>4.4 ARAYA: UNA HISTORIA DE SAL</b>	<b>81</b>
<b>5. CONCLUSIONES:</b>	<b>100</b>
<b>6. RECOMENDACIONES:</b>	<b>101</b>
<b>7. FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>102</b>

## RESUMEN

La Colección Fotográfica de Margot Benacerraf consta de fotografías familiares de principio del siglo XX y profesionales. Es una colección que consta de 1.492 fotografías en general. Para el proyecto de grado se tomaron como muestra las fotografías de sus películas: Reverón y Araya.

Estas fotografías fueron clasificadas, organizadas, codificadas y respaldadas en tres archivos fotográficos diferentes:

- Archivo fotográfico
- Catálogo digital
- Archivos fotográfico físico

Manteniendo entre ellas interrelación y concordancia según su codificación.

**PALABRAS CLAVES:** MARGOT BENACERRAF. COLECCIÓN FOTOGRÁFICA: MARGOT BENACERRAF.  
REVERÓN – PELÍCULA. ARAYA- PELÍCULA. DOCUMENTALISTA

## INTRODUCCIÓN

Una fotografía es un reflejo de un momento, que está compuesto por paisajes, lugares, personas y cosas. Cada elemento que lo conforma encierra dentro de un contexto. Como señala Gastaminza (1999) en su artículo<sup>1</sup> que *“La fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es una reproducción de algo que existe o ha existido. La fotografía es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite. Y aunque se acuñen frases que pasan a ser estereotipos que la definen como la “cristalización del instante visual”, el “certificado de presencia” o la “reproducción no mediatizada”, lo cierto es que la fotografía se separa mucho de la realidad o, incluso, de la percepción humana de la realidad. En primer lugar, la fotografía elimina cualquier información (sonora, táctil, gustativa, olfativa) no susceptible de ser reproducida por medios ópticos. Además reduce la tridimensionalidad característica del mundo real a la bidimensionalidad propia del plano, remarcada por el cuadro, elegido por el fotógrafo, como límite infranqueable y con una destacable alteración de la escala de representación. La fotografía, salvo mediante recursos de lenguaje no reproduce el movimiento, más aún, detiene el tiempo y, finalmente, elimina o altera el color. Es decir, que consideramos la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario. Por ello hay que insistir en que cuando analizamos fotografías no analizamos la realidad sino una representación de la realidad, si bien es cierto que se trata de una representación muy fiel, pese a los códigos”*

Es gracias al testimonio de Margot Benacerraf (MB)<sup>2</sup> es descrita cada una de las fotografías de su colección borrando la incertidumbre de la fotografía y aclarando cada momento como si cada fotografía hablara explicara cada movimiento, instante, reviviéndolo en

---

<sup>1</sup> Felix del Valle Gastaminza. Dimensión documental de la fotografía, p. 13-18

En: Manual de Documentación fotográfica, Editorial Síntesis, Serie Biblioteconomía y Documentación, Madrid, 1999. p.225

<sup>2</sup> Desde ahora mencionaremos a Margot Benacerraf como MB

cada descripción.

Margot Benacerraf (MB) nace en Caracas el 14 de agosto de 1926, bajo la tensión de la dictadura gomecista y la renovación cultural y política que irrumpía en la vida del país con la llamada Generación del 28. Es una mujer que vivió una época difícil para el género femenino, pero con dedicación, mística en sus actividades y con el apoyo de su familia logró reconocimiento en Venezuela y en el mundo. Es una mujer ejemplar que aportó a través de las artes reconocimientos en Venezuela y el mundo.

En este trabajo se organizará, clasificará y codificará su colección fotográfica que abarca desde sus padres, inmigrantes de Europa a principios del siglo XX, sus costumbres, su infancia, crianza, sus hermanos, su hogar, sus estudios, su adolescencia, sus amigos y sus relaciones profesionales con venezolanos y extranjeros, sus aptitudes y la pasión que la impulsaba a lograr todos sus objetivos. En las fotografías, se denota toda una historia y trayectoria.

La Colección Fotográfica de Margot Benacerraf es, sin lugar a dudas es una demostración de su vida, familiares, amigos y profesional que se organizará, clasificará para dejar un testimonio de vida ahora y en la posteridad.

MB es reconocida por sus desarrollos profesionales, ha ganado premios y ha tenido una vida victoriosa, mucho se ha escrito de ella, pero no queda evidencia fotográfica organizada de su vida y hechos profesionales. El propósito ha sido ese, mostrar su vida en fotografías, su trascendencia y legado para quien pueda inspirarse para seguir logrando más allá de lo que ella inició.

El proyecto está estructurado de la siguiente manera: Primera parte: Planteamiento del Problema, el cual está conformado por dos capítulos: Capítulo I: El Problema de la investigación,

objetivos, justificación de la investigación y las limitaciones del trabajo de investigación; Capítulo II: Marco Teórico: antecedentes de la investigación y Biografía de MB, asimismo la definición de términos básicos para la comprensión de la investigación.

Segunda Parte: el Marco Metodológico que está conformado por otros dos capítulos; Capítulo III que, demuestra el nivel de investigación, la población y por último el Capítulo IV que indica los resultados y proceso de este proyecto.

Para culminar las fuentes y bibliografía consultadas para llevar a cabo esta investigación.

## 1. CAPÍTULO I

### 1.1 EL PROBLEMA

La Colección Fotográfica de MB, es una colección personal de fotografías que ha conservado bajo su custodia desde la época de sus padres que datan a principios del siglo XX, su infancia, adolescencia, amigos y profesional.

El propósito de MB es donar la colección fotográfica a la Biblioteca Nacional una vez que ya no esté en esta vida, pero siempre tuvo deseos de tener un inventario de su colección para saber exactamente qué fotos posee, sin embargo en muchas oportunidades intentó organizar su colección no profesionalmente para su almacenamiento y recuperación de la foto deseada.

Conserva todas las fotografías de familia, en sobres y cajas, ciertamente organizadas, ya que otras oportunidades han sido prestadas para publicaciones e investigaciones, todas ellas almacenadas y custodiadas en la Fundación Margot Benacerraf que MB dirige actualmente.

Algunas de las fotos por su antigüedad, tienen cubiertas de cartón, para preservarlas en el tiempo, tal como se acostumbraba en la época de sus padres, sin embargo algunas están afectadas por hongos y otras partículas contaminantes. Lamentablemente no hubo control de conservación y preservación del material. Tampoco están libres de polvo, ni guardados en lugares adecuados ni de elementos externos de conservación de aire acondicionado y humidificación controlado. Muchas de las fotografías tienen cintas adhesivas que ha permitido que el ácido de éstos elementos las deteriore, asimismo clips que han doblado y marcado ciertas partes de la fotografía.

La colección familiar son fotografías en blanco y negro de diferentes tamaños, pero en su

mayoría pequeñas, de excelente calidad que con el tiempo se ha mantenido su nitidez. Como de costumbre de la época de sus padres era regalar fotografías, por lo tanto posee varias copias de la misma fotografía como recuerdo y se enviaba por correspondencia en formato postal o tamaño más grande. Algunas de las fotografías, en su mayoría tienen ciertas descripciones, en el reverso de la fotografía.

Por la trayectoria cinematográfica y por sus fundaciones, es un personaje importante en Venezuela. En muchas oportunidades se han realizado biografías o escritos sobre MB y se han prestado fotografías para añadirlas al texto y no todas han sido devueltas y se han extraviado y en el caso de ser devueltas al recuperarlas nuevamente han sido desorganizadas y muchas de ellas extraviadas en el desorden.

Ha sido difícil ubicarlas y reorganizarlas nuevamente después de ser prestadas, por el descontrol, ya que se desconoce ciertamente cuántas fotos posee.

## 1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Estableciendo un catálogo digital y físico de la Colección Fotográfica de MB bajo una base de datos ¿se logrará observar, recuperar y preservar la fotografía en el tiempo?

## 1.3 OBJETIVO GENERAL

Generar un catálogo organizado, clasificado y codificado físico y digital de la colección fotográfica de MB.

## 1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Actualmente las fotografías no están organizadas ni clasificadas claramente, es difícil ubicar la fotografía deseada y se cree que se han extraviado muchas de ellas por esta misma situación, por lo tanto los objetivos específicos son:

- Cuantificar las fotografías que posee la colección de MB.
- Diseñar un sistema de organización, clasificación y codificación de la Colección Fotográfica de MB.
- Organizar un catálogo físico y digital de la Colección Fotográfica de MB.

## 1.5 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Inicialmente el propósito de MB, era organizar su biblioteca, videos y otros recursos como un inventario bibliográfico de su colección para donar su colección una vez que ella no estuviera entre nosotros, como legado de su trabajo y trayectoria en la cultura venezolana a la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Luego surgió la idea de organizar su colección fotográfica desde su infancia, adolescencia, sus padres, hermanos y familiares, pasando por la faceta profesional como fue conocida en la sociedad venezolana, la cual le pareció una idea estupenda, pues siempre ha sentido gran preocupación por su colección fotográfica, porque podrían perderse inclusive luego de la donación a la Biblioteca, si no estaban organizadas.

Se han hecho trabajos de investigación sobre su vida y se han utilizado muchas de las fotografías de su colección, por lo que se han perdido muchas de ellas y teme que se extravíen o queden en el olvido. Pero, una vez organizadas, clasificadas y codificadas se pretende que no transija ese problema, porque las fotografías no deberán abandonar nunca su lugar de almacenamiento, solo personal especializado tendrá acceso a ella, con normas internacionales de conservación y preservación para su consulta, porque si es de requerir alguna foto puede consultarla en el catálogo digital, que se ubicará bajo la misma codificación en el archivo físico.

## 1.6 LIMITACIONES

MB es una mujer octogenaria, que es muy exigente, detallista, no se le escapa ningún detalle, de memoria impecable y minuciosa. Se dedica a su fundación, "**Margot Benacerraf**" que se dedica a beneficio del cine venezolano. Dedicar 8 horas diarias y a veces fines de semana para mantener en alto las funciones de la fundación, esto hace que el proceso de clasificación y descripción de cada una de las fotografías sean más ricos e informativos.

Asimismo por su edad, tiene dificultades auditivas que dificulta la comunicación, pero no imposible, al final siempre hay un entendimiento.

MB es una mujer muy curiosa y dispuesta a aprender, posee destrezas para atender sus correos electrónicos y compromisos personales y laborales con herramientas electrónicas, pero en ocasiones no ha contestado algunos correos informativos y de requerimiento para continuar con el proceso de catalogación, clasificación y decodificación del material fotográfico de su colección física y digital. La tecnología para ella es un impedimento, su trayectoria ha sido siempre manual, de su época, en esta época de las ciencias aplicadas le cuesta, pero poco a poco logra adaptarse a estos adelantos.

Además por su edad y por el valor que tiene por la colección fotográfica, teme prestar las fotos, por cuidado a que se extravíen por su valor sentimental y legado familiar.

Una limitación importante es el tiempo disponible de MB y el de procesamiento de las fotografías, en su casa y oficina donde están las fotos se dificulta el trabajo, por el insuficiente espacio ni ambiente cómodo para clasificar las fotografías.

Por su salud, también se ha visto en la necesidad de cancelar citas para dar su testimonio

de cada fotografía, no obstante, insiste mucho en aprovechar el tiempo para procesar toda su colección lo antes posible y tiene una vitalidad que muchos jóvenes quisieran tener pese a su edad.

Una limitación importante durante el proceso de la elaboración de este trabajo, fue el deceso de un familiar muy allegado de la autora de esta tesis, que pasó aproximadamente dos meses sin poder trabajar en ella.

Todas las limitaciones fueron proceso que hicieron cada momento, detalle importante en la elaboración de este trabajo de investigación, que al mismo tiempo fueron de gran aporte por enfrentar cada trabajo a futuro.

## 2. CAPÍTULO II

### 2.1 MARCO TEÓRICO

Una fotografía encierra un conjunto de elementos que forman una historia, por lo tanto organizar fotografías conlleva a metodologías específicas y formatos establecidos que es necesario respetar en el proceso de describir e identificar este documento, en este caso la fotografía.

El procesamiento adecuado de las imágenes en los archivos fotográficos puede ser de gran ayuda a los investigadores, sociólogos, economistas o historiadores que necesiten las imágenes como testimonios valiosos de aspectos distintos de la historia.

También existen colecciones personales, que son importantes para los dueños, cuando éstos son figuras públicas, esos archivos cobran importancia para la sociedad en algún momento, de allí que sea importante procesarlos. Para procesar esos archivos se aplican las normas y técnicas de documentación usadas en archivos públicos e institucionales.

## 2.2 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

En la Universidad Central de Venezuela, en la Facultad de Humanidades y Educación, específicamente en la Escuela de Bibliotecología y Archivología se han hecho varios trabajos de grado referente a la fotografía.

- **“Catálogo con fotografías digitalizadas del gobierno de Isaías Medina Angarita: 1941 – 1945, ubicadas en el Archivo Histórico de Miraflores**, realizado por las estudiantes de archivología: Fernández, María Emilia; Gómez Machado, Yuraima y por su tutor: Lic. Luis Delgado, utilizaron la Norma Internacional de Descripción ISAD(G) para fotografías digitales. (2006)
- **Estudio y evaluación de la colección de fotografías históricas del siglo XIX**, realizado por la estudiante: Gómez de Allen, Yolanda y tutorado por: José Gregorio Navas Rumbos. En su investigación destaca la evaluación por Latinoamérica y el Caribe la fotografía de sus regiones. (1999)
- **Indización comentada de las fotografías sobre Arturo Uslar Pietri: 1936 – 1945 Estudio en seis instituciones del área Metropolitana de Caracas**, realizada por Márquez Caricote, Laura y Rattia, Anabelle; tutorada por Carlos Hernández León. Destaca no solamente sus fotografías, sino también su memoria literaria, política y cultura de Venezuela, en la que está relacionado Arturo Uslar Pietri. (2002)
- **Recopilación fotográfica comentada del período presidencial de Rómulo Betancourt 1959 -1964 realizado en el Archivo Histórico de Miraflores**, realizado por los alumnos

Rojas P., Cemínamis E.; Muñoz C., Rafael E (secundario). Tutorado por la Profa. Lil E. Guevara P. Destaca de cada fotografía un comentario de algún evento importante de la vida de Rómulo Betancourt (1999).

- **El cine de autor en Venezuela años 1950 -1966: Margot Benacerraf, Román Chalbaud, Clemente de la Cerda**, realizada por Lucena B Delia M y Pérez San Luis, A. Cristina, tutorada por la Profa. Ambreta Marrosu, de la Escuela de Artes, que destaca al personaje que estoy desarrollando la colección fotográfica. (1989).

### 2.3 DOCUMENTACIÓN APLICADA A LA FOTOGRAFÍA

“Para comprender la dimensión documental de la fotografía es preciso analizar la relación que establece con la realidad, puesto que ésta es el objeto de representación. La imagen, y como tal la fotografía, establecen tres modos de relación con el mundo.

*El modo simbólico*, presente desde los orígenes de la humanidad en la utilización de la imagen como símbolo mágico o religioso. Los bisontes de Altamira o las Venus prehistóricas son ejemplos primitivos característicos, y esa misma relación se establece ahora con muchos símbolos religiosos, políticos o deportivos. Algunas fotografías, por ejemplo el muy difundido retrato de Korda del Che Guevara, pueden llegar a representar ese papel de símbolo.

*El modo epistémico*, según el cual la imagen aporta informaciones (de carácter visual) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordar incluso en sus aspectos no visuales. Es una función general de conocimiento y la fotografía cumple de este modo una función mediadora; el fotógrafo nos sustituye o mejor nos representa en el lugar del hecho, es nuestros

ojos e incorpora lo no vivido a nuestra memoria. Esta función de conocimiento y dedicación es especialmente significativa en la fotografía documental, en la fotografía de prensa o en la fotografía científica.

El modo estético, pues la imagen está destinada a complacer al espectador, a proporcionarle sensaciones específicas. Es una noción indisoluble, o casi, de la de arte, hasta el punto de que se confunden: ¿es arte la publicidad?

Ciertamente la fotografía participa de los tres modos de relación con el mundo y, aunque el modo epistémico pueda resultar el más accesible al procesamiento documental clásico, lo cierto es que la dimensión simbólica y la dimensión estética no pueden ser soslayadas.

La documentación y sus procesos y técnicas tienen una gran trascendencia en la fotografía. La documentación se ocupa del documento como objeto y como contenido o información y la fotografía, tanto o más que los documentos textuales, necesita ese enfoque. Una fotografía es un objeto que hay que conservar, cuidar, almacenar, restaurar, tocar: se estropea con facilidad, le afectan muchos elementos externos y, además, la inextricable unión entre soporte y contenido hacen que el deterioro de aquel repercuta sobre la percepción y buena interpretación de éste. Una reproducción en un libro o en una revista o través de una pantalla de un computador de un daguerrotipo no es ni remotamente un daguerrotipo<sup>3</sup> y aunque, con una intención de difusión, bien sea con fines científicos, didácticos, de entretenimiento o de información, admitamos esta contemplación amputada del documento,

---

<sup>3</sup> Daguerrotipo: fue el primer procedimiento fotográfico anunciado y difundido oficialmente en el año 1839. Fue desarrollado y perfeccionado por Louis Daguerre a partir de las experiencias previas inéditas de Joseph-Nicéphore Niépce, y dado a conocer en París, en la Academia de las Ciencias francesa.

Degarrotipo – Wikipedia (en línea) Consultado (10/09/2012) Disponible en web <http://es.wikipedia.org/wiki/Daguerrotipo>

debemos ser muy conscientes de esta amputación. Probablemente la fotografía digital va a trastocar nuestra concepción del hecho fotográfico porque va a romper la dependencia del objeto y el contenido, va a cambiar nuestra idea de la fotografía instantánea definitivamente fijada en un papel o en una diapositiva. ¿Dejaremos de coleccionar fotos para tener un banco de imágenes en nuestro computador doméstico?, pues si, hoy en día hemos ido perdiendo poco a poco las fotografías en papel para llevar a la fotografía digital. Todavía existen problemas graves de almacenamiento y conservación, porque no existe un respaldo duradero y confiable en el tiempo. Dependemos de funcionalidad de nuestros computadores y dispositivos de almacenamiento.

Pero aunque muchas colecciones fotográficas tienen desde los comienzos de la historia de la fotografía, precisamente este origen, servir de memoria personal no es la función única de la colección de fotografías y cada género ha dado lugar a colecciones o conjuntos específicos.

Los paisajes, los retratos, los desnudos, las guerras, las catástrofes, los monumentos, el niños en su primera comunión, la naturaleza próxima o lejana, el arte, la política, la moda, los deportes, la publicidad, la ciencia, la historia, el último modelo de lavadora en un catálogo comercial, la foto artística, la foto de satélite, el mundo entero está fotografiado por aficionados y profesionales que contribuyen con su aportación a llenar nuestras vidas de imágenes, a fijar en dos dimensiones la realidad haciéndola memorizable, clasificable, archivable, manipulable, transportable, trasmisible, recortable o reproducible... De esta manera se publica en periódicos, revistas, libros, carteles o en páginas web, y también entra en fototecas, archivos, bancos de imágenes, colecciones, ficheros o álbumes. No todas las fotografías se coleccionan o se conservan pero muchas de ellas entran a formar parte de esta memoria cultural que es necesario preservar.

Los principales problemas de la conservación de la memoria plasmada en documentos fotográficos:

- **ALMACENAMIENTO Y CONSERVACIÓN.** Problemas de conservación material, de volumen, de seguridad. Recuperación y restauración: las fotografías son documentos cuyo soporte material presenta estructuras físico-químicas muy complejas y además muy variadas. Desde que Nicephore Niepce realiza la primera fotografía en 1826 se han utilizado materiales y procedimientos fotográficos que, por un proceso natural, se deterioran con el uso o simplemente por el paso del tiempo. Ahora bien, el proceso de deterioro se puede detener, si no totalmente sí de tal manera que sea más lento, aplicando unas normas de conservación, un mobiliario y unos elementos de protección adecuados para cada tipo de material. Algunos materiales deteriorados se pueden restaurar y, aunque algunos procesos son irreversibles, se pueden aplicar soluciones que restituyan la imagen y que se acerquen a lo que la fotografía objeto de cuidado era en su origen.
- **CLASIFICACIÓN Y RECUPERACIÓN.** Cómo debemos analizar los documentos para garantizar su oportuna recuperación. Todos los documentos audiovisuales plantean un problema de representación: su contenido, información o mensaje está expresado mediante un lenguaje no escrito. En unos casos se trata de imagen fija, en otros es imagen móvil y a ésta se le puede añadir el sonido. El proceso de análisis documental tiene como objetivo obtener representaciones de los documentos que hagan posible su recuperación y estas representaciones se expresan en un lenguaje escrito. Por tanto hay un problema de traducción o de transcodificación al tratar de representar imagen fija o imagen y sonido por medio de texto. El proceso de análisis comenzará por un proceso de lectura e interpretación y selección de significados que una vez expresados en lenguaje textual podrán ser normalizados mediante un lenguaje documental.
- **DIFUNDIR Y PUBLICAR.** Cómo poner los documentos a disposición de quien los necesite y

cuando los necesite. Aunque se trate de documentos delicados, las fotografías conservadas deben ser accesibles, pueden ser publicables o reproducibles con fines didácticos, científicos o informativos. Es conveniente estudiar las condiciones de utilización y los problemas de carácter jurídico o administrativo que suscita la fotografía.

Constituir un fondo fotográfico, organizar documentación fotográfica, implica en primer lugar conocer el entorno en el que se va a trabajar. Lo más importante es conocer el objetivo inicial de la colección, el uso que se quiera dar al fondo y los límites jurídicos y administrativos que afectan a las fotografías. No es lo mismo organizar la fototeca de una empresa automovilística que la de una editorial especializada en libros escolares o la de un periódico, aunque alguna fotografía concreta podría estar en las tres. Tampoco se puede comparar una colección de daguerrotipos con una colección de diapositivas y, desde luego, las características del fondo fotográfico de un museo son muy diferentes a las de un banco de imágenes de carácter comercial. Cada entorno determina unas líneas de actuación que además se ve afectadas por las estructuras disponibles en cuanto a equipos técnicos (laboratorios, equipos de transmisión y reproducción, almacenamiento, digitalización, etc.) y en cuanto a personal y presupuesto.

Sin ánimo de establecer tipologías, siempre excluyentes, discutibles, se pueden sin embargo señalar tres grandes categorías en la fotografía:

- FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA: realizada originalmente con finalidad de expresión artística.
- FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL: creada con intención de documentar todo tipo de entes o instituciones. Dentro de ella se sitúa en primer lugar las fotografías de arte (reproducción de obras de arte). También la fotografía de documentación profesional y científica para disciplinas diversas: arqueología, arquitectura, ingeniería, industria,

astronomía, antropología; o la fotografía institucional al servicio de empresas u organismos. La fotografía de prensa también se sitúa en esta categoría.

- FOTOGRAFÍA PRIVADA: imágenes comunes de individuos privados para uso privado.

Las fronteras entre estas categorías son muy difusas: las fotografías de Segastiao Salgado están realizadas para su publicación en el periódico, pero son objeto de exposición y de publicación en libros y son consideradas obras de arte. Las fotografías privadas antiguas tienen un marcado carácter documental. La fotografía científica pasa a ser publicada en el periódico muchas veces. Alguien puede señalar que la fotografía de modas o la publicitaria es fotografía artística.

Una vez determinados los objetivos de la colección documental, se establece un proceso de investigación y búsqueda encaminado a definir los fondos que integrarán la fototeca: fondos previamente existentes (archivos, colecciones privadas, fondos cedidos a bibliotecas), fondos que habrá que localizar, encargar y adquirir (bancos de imágenes, fototecas especializadas) o fondos generados por la actividad de la propia institución (fototecas de medios de comunicación). Si se trata de constituir un fondo nuevo se evaluarán las posibles demandas de los clientes; se identificarán otros fondos de imágenes existentes sobre el mismo tema o con objetivos similares; se estudiarán las fuentes de procedencia de las fotos; los soportes utilizados y el volumen del fondo con previsión de crecimiento a cierto plazo; se determinará con claridad la cobertura temática y se definirán las condiciones de uso y explotación.

Una vez visto todo esto se conocerá con precisión para qué se va a organizar el fondo documental y cómo es éste, de tal manera que se estará en condiciones de diseñar todas las operaciones documentales:

- OPERACIONES DE SELECCIÓN Y ADQUISICIÓN; procedencia de las fotos, criterios de selección, control de adquisiciones.
- MÉTODO Y NORMAS PARA EL ANÁLISIS DOCUMENTAL: tratamiento formal y tratamiento del contenido. Utilización de lenguajes documentales.
- INTERROGACIÓN Y ACCESO A LAS FOTOGRAFÍAS CONSERVADAS: estrategias de recuperación y de visualización.
- MÉTODO DE CONSERVACIÓN Y ALMACENAMIENTO DE LAS FOTOS.
- MODO DE COMUNICACIÓN: relaciones con los usuarios y clientes. Difusión del fondo fotográfico.

Finalmente se sentarán las bases para la gestión de la fototeca, atendiendo a todas las cuestiones relativas a recursos humanos, equipamientos técnicos e informáticos y presupuestos.

El *Diccionario* del a Real Academia Española dice que la *fotografía* es “el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” y define *imagen* como figura, representación semejanza y apariencia de una cosa”. Lo cierto es que por medio de la fotografía algo o alguien situado en un momento dado ante el objetivo de una cámara pasa a formar parte de un sistema de organización de conocimiento e información, puede ser almacenado y clasificado en esquemas que van, en palabras de Susan Sontag, “desde el orden toscamente cronológico de las series de instantáneas familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía en predicciones meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educación,

diagnóstico médico, reconocimiento militar e historia del arte”.”<sup>4</sup>

## 2.4 FORMATOS DE ALMACENAMIENTO

### 2.4.1 DUBLIN CORE, PROTOCOLO NORMALIZADO PARA EL PROCESAMIENTO DE ARCHIVOS DIGITALES

Dublin Core es un modelo de metadatos<sup>5</sup> elaborado y auspiciado por la DCMI (Dublin Core Metadata Initiative), una organización dedicada a fomentar la adopción extensa de los estándares interoperables de los metadatos y a promover el desarrollo de los vocabularios especializados de metadatos para describir recursos para permitir sistemas más inteligentes del descubrimiento del recurso.

Las implementaciones de Dublin Core usan generalmente XML y se basan en el Resource Description Framework. Dublin Core se define por ISO en su norma ISO 15836 del año 2003, y la norma NISO Z39.85-2007.

El nombre viene por Dublín (Ohio, Estados Unidos), ciudad que en 1995 albergó la primera reunión a nivel mundial de muchos de los especialistas en metadatos y Web de la época.

#### 2.4.1.1 DESCRIPCIÓN GENERAL:

Dublin Core es un sistema de **15 definiciones semánticas descriptivas** que pretenden transmitir un significado semántico a las mismas.

---

<sup>4</sup> Félix del Valle Gastaminza. Dimensión documental de la fotografía, p. 13-18

En: Manual de Documentación fotográfica, Editorial Síntesis, Serie Biblioteconomía y Documentación, Madrid, 1999. p.225

<sup>5</sup> Los metadatos, en las áreas de telecomunicaciones e informática, como información no relevante para el usuario final pero sí de suma importancia para el sistema que maneja la data. Los metadatos son enviados junto a la información cuando se realiza alguna petición o actualización de la misma.

Estas definiciones:

- Son opcionales
- Se pueden repetir
- Pueden aparecer en cualquier orden

Este sistema de definiciones fue diseñado específicamente para proporcionar un vocabulario de características "base", capaces de proporcionar la información descriptiva básica sobre cualquier recurso, sin que importe el formato de origen, el área de especialización o el origen cultural.

#### **2.4.1.2 CLASIFICACIÓN Y ELEMENTOS:**

En general, podemos clasificar estos elementos en tres grupos que indican la clase o el ámbito de la información que se guarda en ellos:

- Elementos relacionados principalmente con el contenido del recurso.
- Elementos relacionados principalmente con el recurso cuando es visto como una propiedad intelectual.
- Elementos relacionados principalmente con la instanciación del recurso.

Dentro de cada clasificación encontramos los siguientes elementos:

#### **2.4.1.3 CONTENIDO:**

- **TÍTULO:** el nombre dado a un recurso, habitualmente por el autor.

Etiqueta: DC.Title

- **CLAVES:** los tópicos del recurso. Típicamente, Subject expresará las claves o frases que describen el título o el contenido del recurso. Se fomentará el uso de vocabularios controlados y de sistemas de clasificación formales.

Etiqueta: DC.Subject

- **DESCRIPCIÓN:** una descripción textual del recurso. Puede ser un resumen en el caso de un documento o una descripción del contenido en el caso de un documento visual.

Etiqueta: DC.Description

- **FUENTE:** secuencia de caracteres usados para identificar unívocamente un trabajo a partir del cual proviene el recurso actual.

Etiqueta: DC.Source

- **LENGUA:** lengua/s del contenido intelectual del recurso.

Etiqueta: DC.Language

- **RELACIÓN:** es un identificador de un segundo recurso y su relación con el recurso actual. Este elemento permite enlazar los recursos relacionados y las descripciones de los recursos.

Etiqueta: DC.Relation

- **COBERTURA:** es la característica de cobertura espacial y/o temporal del contenido intelectual del recurso.

La cobertura espacial se refiere a una región física, utilizando por ejemplo coordenadas.

La cobertura temporal se refiere al contenido del recurso, no a cuándo fue creado (que ya lo encontramos en el elemento Date).

Etiqueta: DC.Coverage

#### 2.4.1.4 PROPIEDAD INTELECTUAL:

- **AUTOR O CREADOR:** la persona o organización responsable de la creación del contenido intelectual del recurso. Por ejemplo, los autores en el caso de documentos escritos; artistas, fotógrafos e ilustradores en el caso de recursos visuales.

Etiqueta: DC.Creator

- **EDITOR:** la entidad responsable de hacer que el recurso se encuentre disponible en la red en su formato actual.

Etiqueta: DC.Publisher

- **OTROS COLABORADORES:** una persona u organización que haya tenido una contribución intelectual significativa, pero que esta sea secundaria en comparación con las de las personas u organizaciones especificadas en el elemento Creator. (por ejemplo: editor, ilustrador y traductor).

Etiqueta: DC.Contributor

- **DERECHOS:** son una referencia (por ejemplo, una URL) para una nota sobre derechos de autor, para un servicio de gestión de derechos o para un servicio que dará información sobre términos y condiciones de acceso a un recurso.

Etiqueta: DC.Rights

#### 2.4.1.5 INSTANCIACIÓN<sup>6</sup>:

- FECHA: una fecha en la cual el recurso se puso a disposición del usuario en su forma actual. Esta fecha no se tiene que confundir con la que pertenece al elemento Coverage, que estaría asociada con el recurso en la medida que el contenido intelectual está de alguna manera relacionado con aquella fecha.

Etiqueta: DC.Date

- TIPO DEL RECURSO: la categoría del recurso. Por ejemplo, página personal, romance, poema, diccionario, etc.

Etiqueta: DC.Type

- FORMATO: es el formato de datos de un recurso, usado para identificar el software y, posiblemente, el hardware que se necesitaría para mostrar el recurso.

Etiqueta: DC.Format

- IDENTIFICADOR DEL RECURSO: secuencia de caracteres utilizados para identificar unívocamente un recurso. Ejemplos para recursos en línea pueden ser URLs y URNs. Para otros recursos pueden ser usados otros formatos de identificadores, como por ejemplo ISBN ("International Standard Book Number").

Etiqueta: DC.Identifier

---

<sup>6</sup> Se refiere a instancia

## 2.5 MANEJADORES DE BASES DE DATOS

El sistema de gestión de bases de datos es esencial para el adecuado funcionamiento y manipulación de los datos contenidos en la base. Se puede definir como: "El Conjunto de programas, procedimientos, lenguajes, etc. que suministra, tanto a los usuarios no informáticos como a los analistas, programadores o al administrador, los medios necesarios para describir, recuperar y manipular los datos almacenados en la base, manteniendo su integridad, confidencialidad y seguridad".

### 2.5.1 FILEMAKER PRO

“Es una aplicación multiplataforma (Windows y Mac) de base de datos relacional de FileMaker Inc. (una subsidiaria de Apple Inc.). FileMaker integra el motor de la base de datos con la interfaz, lo que permite a los usuarios modificar la base de datos al arrastrar elementos (campos, pestañas, botones...) a las pantallas o formas que provee la interfaz.

FileMaker evolucionó de una aplicación de MS-DOS, que se desarrolló primariamente para Apple Macintosh. Desde 1992 está disponible para Microsoft Windows y se puede utilizar como un ambiente heterogéneo. FileMaker está disponible para desktop, servidor y configuraciones web.

#### 2.5.1.1 HISTORIA

FileMaker comenzó como un producto basado en DOS llamado Nutshell, desarrollado por Nashoba Systems de Concord, Massachusetts, entre 1982 y 1983. Nutshell era distribuido por Leading Edge, una compañía de electrónica que justo empezaba a vender ordenadores y programas compatibles con PC.

Con la introducción de Macintosh, Nashoba combinó el motor de la base de datos con un GUI,

dando como resultado un programa muy fácil de usar. A Leading Edge no le interesaba el producto, prefería mantenerse como un vendedor de productos DOS y quedarse con el nombre Nutshell. Nahoba encontró a un distribuidor, Forethought Inc., y lo introdujeron al mercado de la Mac como FileMaker. Al debutar la Macintosh Plus, la próxima versión de FileMaker se llamó FileMaker Plus para reflejar el nombre de la computadora.

### 2.5.1.2 DESCRIPCIÓN

La característica que define a FileMaker es que el motor de la base de datos está integrado con las vistas (pantallas, reportes, etc.) que se utilizan para acceder a él. La mayoría de las bases de datos separan estos elementos y se concentran primariamente en la organización y almacenamiento de datos.”<sup>7</sup>

## 2.6 LENGUAJE NATURAL Y LENGUAJE CONTROLADO

El advenimiento de las bases de datos con acceso en línea fue lo que dio sentido a los lenguajes de indización poscoordinados. Las búsquedas booleanas para ser efectivas necesitan de descriptores simples con bajo nivel de precoordinación.

Sin embargo esto no iba a durar mucho tiempo, el crecimiento imparable de las grandes bases de datos bibliográficas Si se aferrara a la teoría pura de construcción de tesauros y no hiciera precoordinación en los MeSH<sup>8</sup> no terminaríamos más de combinar descriptores con operadores booleanos y menos aún de verificar los resultados de las búsquedas.

Por último el entorno electrónico también permite superar la disputa entre el lenguaje

---

<sup>7</sup> Filemaker pro (2009) <http://es.wikipedia.org/wiki/FileMaker>

<sup>8</sup> MeSH (Medical Subject Headings) es el tesoro de vocabulario controlado NLM utilizado para la indización de artículos de PubMed.

natural libre y el lenguaje natural controlado, porque una base de datos bibliográficos bien diseñada y bien administrada tiene que permitir ambos accesos, es decir palabras claves en título, resumen, etc. y descriptores o encabezamientos de materia.

Un número de clase, un encabezamiento de materia, un descriptor, palabras del lenguaje natural, todas son alternativas válidas para recuperar información. Su efectividad y eficacia dependen de su correcta aplicación y de su acertada elección en el momento de la búsqueda. Algo que casi siempre se soslayó cuando se defendía una u otra alternativa.

Cuando llegó el turno de la base datos de texto completo, la búsqueda temática es solamente por lenguaje natural libre. En este caso la búsqueda arrojó resultados mucho más altos. Si en Medline<sup>9</sup> habíamos encontrado alrededor de 74 citas, en la base de texto completo encontramos casi 200 citas. La cantidad de registros no relevantes a simple vista en este último grupo era alta, pero aun así había citas que no se habían encontrado en ninguna de las bases anteriores. ¿Cuál es la mejor? Todas las bases son buenas, lo ideal es explorar las cuatro bases de datos y comparar resultados. Pero lo importante es que el usuario tenga las alternativas y elija de acuerdo con su tiempo, sus ganas y sus necesidades. Lo importante es que nosotros conozcamos las alternativas y se las sepamos ofrecer y explicar a los usuarios.

Los bibliotecarios sabemos por experiencia que un solo sistema no cubre todas las necesidades de acceso a la información, mucho antes de soñar con una base datos, construimos catálogos e índices con triple acceso: autor, título y materia ficha por ficha.

También sabemos que el lenguaje natural es ambiguo y cambia de acuerdo con el contexto y el punto de vista de la especialidad. Conocemos las ventajas y desventajas de la

---

<sup>9</sup> Medline Portal médico informativo. Contiene guías, enciclopedia, tutoriales interactivos, así como novedades y noticias sobre temas relacionados.

organización jerárquica y la búsqueda al azar.

### 2.6.1 TAXONOMÍAS

Las taxonomías es la organización de los contenidos; para este proyecto y para lograr eficiencia para la búsqueda de información obtenido del lenguaje controlado, las taxonomías tienen lugar fundamental, porque permiten crear una jerarquía y organización de los contenidos que se presentan en un sitio, particularmente en este proyecto que facilitará la obtención de fotografías en la base de datos.

Las taxonomías se utilizan como palabras claves en un lenguaje controlado que ha sido diseñado para este proyecto en particular; como estructuras predeterminadas que se emplean para dividir en un área temática –en este caso, el área temática se refiere al contenido del sitio-, y éstas en otras más pequeñas y así sucesivamente, ellas posibilitan organizar y estructurar los contenidos en clase, a partir de propiedades de conceptos, por su similitud. Se requirió entonces de un análisis conceptual que diferencie estos conceptos (clases) y a su vez, los agrupe según sus características.

## 2.7 SEMBLANZA BIOGRAFÍA DE MARGOT BENACERRAF

“Margot Benacerraf nace en Caracas el 14 de agosto de 1926, bajo la tensión de la dictadura gomecista y la renovación cultural y política que irrumpía en la vida del país con la llamada Generación del 28. Es la segunda de los tres hijos que tuvo el matrimonio de Fortunato Benacerraf y Sete Coriat. Su padre, judío sefardita nacido en Orán, Argelia del Marruecos español, había llegado a Carúpano con trece años de edad; con casi cuarenta viaja a Tetúan para contraer matrimonio. Cuenta Margot que su padre estaba muy identificado con la vida carupanera y es el fundador de los famosos carnavales de Carúpano. Al regresar de Tetúan se establece con su esposa en Caracas, donde nacerían sus tres hijos.

La pequeña Margot viene al mundo en una tranquila vivienda de El Paraíso, en la muy popular parroquia San Juan, para posteriormente mudarse a una hermosa casa con vitrales y patios interiores del centro de Caracas, entre las esquinas de Miseria a Pinto, en la parroquia Santa Rosalía, donde pasa prácticamente toda su infancia y adolescencia. Esos años de su vida transcurren en el seno de un hogar estable y acomodado, de gestos mesurados y cálido ambiente familiar. Las raíces españolas y morroquís que distinguían a la familia conservaban una estricta formación tradicional con poca vinculación hacia el mundo del arte y las tendencias culturales. Con siete años cumplidos comienza a asistir al Colegio San José de Tarbes. Sus padres la inscribieron allí, pues no siendo judíos sefarditas ortodoxos, consideraron que era el mejor colegio de Caracas. Luego pasaría al Instituto San Pablo para culminar allí su educación básica. Hasta ese momento, para Margot el cine no era otra cosa que imágenes de vaqueros, caballos y persecuciones desesperadas que veía con su hermano y sus amigos, ciertas tardes sabatinas, en las sesiones de matiné que programaba el cine El Dorado.

Años después, cuando Margot informa a la familia su deseo de estudiar bachillerato aquello causa un gran escándalo; en esa época lo lógico era que las niñas estudiaran hasta sexto

grado, pues al saber coser y bordar ya estaban listas para casarse. La preocupación se manifestaba cada año a la espera de que la muchacha abandonara los estudios, pero no fue así. No renunció a su expectativa a pesar de que todos los años, cuando los cursos concluían, su caso se planteaba como un problema especial en el Consejo de Profesores, que religiosamente se reunían para estudiarlo puesto que la alumna se destacaba con honores en todas las asignaturas menos matemáticas. No obstante, cursando tercer año en el liceo, demuestra su talento en las letras cuando le es otorgado el Premio Panamericano por un ensayo. Culmina sus estudios satisfactoriamente en el liceo Andrés Bello, obteniendo el título de Bachiller en el año 1945.

Por interés demostrado hacia las artes y expresiones humanísticas decidió cursar Literatura en el Pedagógico de Caracas, al mismo tiempo que realizaba estudios universitarios en la recién instaurada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela, localizada para ese entonces en la esquina de San Francisco. La nueva facultad fue fundada ese mismo año de 1946 por Mariano Picón Salas, quien convoca a varios republicanos españoles refugiados en distintos países. Así llegan a la academia venezolana hombres como José Bergamín, expatriado en México; Juan David García Bacca, que estaba en Perú y Eugenio Imaz venido desde Brasil. Con ellos se forma un destacado grupo intelectual que genera una matriz filosófica independiente e impulsa a los primeros pasos de muchas promociones estudiantiles.

Atentada por este ambiente intelectual comienza a escribir sobre pintura y arte en general. Muchos de sus ensayos son publicados en *la Revista Nacional de la Cultura*. Dentro de la facultad se conforma un grupo de amigos y profesores con los que Margot comparte su tiempo entre interesantes conversaciones a la salida de clases en la fuente de soda Ávila, al lado de ya desaparecido Cine Ávila, muy cerca de la esquina de San Francisco. Como estudiante pudo disfrutar de la amistad y compañía de hombre de gran inteligencia y profunda sensibilidad: sus profesores fueron justamente Mariano Picón Salas, Bergamín, García Bacca, Eugenio Imaz. Como la propia Margot ha dicho en repetidas ocasiones, ella se considera un producto de aquellos

republicanos españoles en el exilio. Con ellos iba a la librería Cruz del Sur, a las obras de teatro, celebraciones... y una país en común; las corridas de toro. Algunos domingos se reunían con la intención de disfrutar del espectáculo taurino –apreciado por Margot desde muy joven que compartía con su padre- que se presentaba de tanto en tanto en el Nuevo Circo.

Durante varios años continuó colaborando en diversas revistas locales y extranjeras. Tenía especialmente una gran afición por el teatro, y en 1947 escribe su primera obra a la que llamó *Creciente*, muy al estilo lorquiano<sup>10</sup>. Venciendo su timidez entregó el manuscrito a sus profesores para conocer su opinión, la cual se manifestó con la más positiva de las sentencias y, sin comentarle las intenciones, enviaron el texto al Concurso Hispanoamericano de Teatro que organizaba la Universidad de Columbia donde participaban obras de todas las universidades de habla castellana, desde México hasta Argentina. Varios meses después recibe un comunicado informándole que había obtenido el primer premio por la participación de *Creciente*. El premio consistía en la edición y montaje de la obra por parte del país ganador, y una beca de tres meses para estudiar teatro en Nueva York.

La situación política que se presenta tras el derrocamiento de Gallegos en noviembre de 1948 altera sus planes y expectativas. Al respecto evoca: “Por supuesto, como todos nosotros estamos siempre sujetos a las condiciones políticas del país, en ese momento se produjo una serie de cambios y el manuscrito de *Creciente* se quedó en la Dirección de Cultura del ministerio de Educación Nacional” (s/a, 1967) y el montaje, ya comenzado por Alberto Paz y Mateos –director español residente en Venezuela- se quedó en maquetas y escenarios vacíos, sin que pudiera realizarse su estreno en el Teatro Municipal de Caracas.

Sin embargo, la segunda aparte del premio (la beca) sí se concreta: “Algunos amigos

---

<sup>10</sup> Relativo a Federico García Lorca (escritor español, 1898-1936) o a su obra: *visión lorquiana; temas lorquianos*.

creen que antes de ese viaje yo había viajado mucho, no, ése fue mi primer viaje sola” (Barroso, 1987: 8-9), recuerda, en el que se enfrenta a sí misma y a una ciudad desconocida, enorme y sin hablar el idioma. Cuando llega a Nueva York realiza sus estudios en la New School of Social Research, dirigida por el famoso director alemán Erwin Piscator, renovador de las artes escénicas de su país, hasta ser expulsado por el régimen nazi. Si idea era conjugar el cine, el teatro y la música en lo que llamaba “arte total”.

En su primera entrevista con Piscator, éste le dice sin rodeos que para dirigir y escribir teatro, como era su deseo, debía comenzar por el principio; es decir, por ser actriz. “Horrorizada le dijo que no podía, que no reunía ninguna condición, que no hablaba bien el inglés. Pero tuvo que inclinarse y dócilmente se entregó a los estudios de actuación. Iba a clases, luego tomaba el *subway* a altas horas de la noche, muerta de miedo” (s/a, 1995). En ese entonces Piscator tenía una escuela de teatro y otra de cine, prácticamente juntas en la parte baja de la ciudad de Nueva York, en Bowery, localidad de mala fama en aquel entonces, Margot comienza un cursillo de actuación de pocos meses, y al cabo de unas semanas se encontraba en el misterioso segundo piso de la escuela, formando parte de una película que comenzaba a filmar un estudiante de la escuela de cine anexa. Piscator insistió en que eso formaba parte del ejercicio para su formación y por primera vez tuvo que enfrentarse a un set de filmación como actriz. Margot lo relata así:

Se presentó un muchacho típicamente americano, estudiante del curso de dirección cinematográfica, quien debía realizar una pequeña película (...) No sé por qué me eligió a mi (...) Durante diez días estuve con una falda verde y una blusa blanca en la filmación. Por primera vez supe lo que era el *record* (...) Por lo demás, la historia se llamaba “Siete maneras distintas de asesinar”. Las siete veces era a mí a quien mataban. Después de morir por séptima vez, me felicitaron, me dijeron que había estado bastante bien (...) Había comprobado lo que significaba ser actor de cine. (s/a 1967).

Pero también había vislumbrado el trabajo del director y las infinitas posibilidades de

cine. Permanece cada vez más horas en la escuela de cinematografía viendo lo que allí se hacía. Muchas veces se quedaba para escuchar y aprender de los profesores, Lewis Jacob, Dalton Trumbo y otros excluidos de Hollywood durante la caza de brujas del maccarthismo<sup>11</sup>. Eran los días de posguerra y comenzaban a descubrirse películas europeas que hablaban sobre lo ocurrido. Asistía maravillada a esas proyecciones. Uno de los filmes que más le impresionó fue *Los niños del paraíso* de Marcel Carné. Esta cinta le reveló un mundo, una nueva manera de enfocar su vida. Hacía mucho tiempo que Piscator la venía observando. Siguiendo muy de cerca las reacciones de la joven le dijo: “Esto representa lo que a ti te gusta. El guión, por la escritura; el encuadre, por los conceptos pictóricos que te son familiares” (s/a, 1995). Y era cierto. El cine condensaba en un solo arte las formas expresivas que gustaban a Margot. Una vez finalizado el curso, el maestro le dice: “Caramba Margot, usted tiene una visión cinematográfica. Y a usted le gusta la dirección y escribir. Un autor de cine es un autor cabal” (Díaz Sosa, 1965).

Ese trimestre que pasó en Nueva York cambió totalmente su vida: “me dejé seducir por el cine y desde entonces es mi pasión” (Barroso, 1987). “Por eso siempre digo que llegué al cine a través del teatro, tanto literalmente como figurativamente” (Schwartzman et al., 1992-1993). Aunque Piscator le sugirió continuar sus estudios en la escuela del cine, prefirió no hacerlo. De Nuevo York ya había tenido suficiente.

Seguidamente viaja a Europa en compañía de sus padres, quienes se encontrarían con los hermanos del padre en París. Conmovida por el reciente hallazgo del séptimo arte y todas sus posibilidades, el azar se le vuelve a presentar al encontrarse con el cineasta venezolano César Enriquez, quien le comenta de la existencia del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC). Margot se informa y se decide a participar en el concurso de admisión para conseguir un cupo en el instituto y procede a hacer la petición de ingreso. Después de haber presentado un

---

<sup>11</sup> es un término que se utiliza en referencia a acusaciones (generalmente oportunistas) de deslealtad, subversión o traición a la patria sin el debido respeto por las pruebas y/o evidencias.

riguroso examen –de un numeroso grupo de aspirantes extranjeros que acudieron a la prueba solo aceptaron a diez, entre ellos a Margot- decide quedarse en París para seguir el curso de dirección cinematográfica en el IDHEC; es el mes de octubre de 1949.

Casi un año después, en julio de 1950, el padre de Margot enferma gravemente demandando el regreso de su hija a Caracas. Es entonces cuando retorna a su país natal donde le destino le brindaría la oportunidad de realizar su primer documental: *Reverón*. Un año antes, en 1949, Bolívar Films había comenzado su proyecto industrializador con la producción de largometrajes. Junto a un grupo de amigos, entre los que estaban César Enríquez, Néstor Lovera, Ángel Hurtado y Amy Courvoisier, intentan organizar cineclubes que no prosperaron, pero logran fundar la revista *Venezuela Cine*, en la que ejerce como directora, siendo los redactores Amy Courvoisier, Henry Nadler, Román Chalbaud, Néstor Lovera y Luis Álvarez Marcano. Un año después, en 1951, se crea el Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas, primera asociación de críticos de cine independiente dirigida por Amy Courvoisier, y el Cine Club Venezuela agrupación de difusión del cine. Al año siguiente, en 1952, la Asociación de Exhibidores de Películas se conforma como un hecho, y se efectúa la primera transmisión de la televisión venezolana a través de la Televisora Nacional, canal 5.

Entre 1950 y 1951 Margot empieza a trabajar sobre la propuesta de *Reverón*. Pasa más de un año investigando, trabajando y recolectando información sobre el pintor, porque poco se sabía del y su obra. A través de constantes visitas al Castillete de *Reverón* logra compenetrarse con el personaje y su ambiente, comenzando a filmar a finales de 1951. La cinta fue exhibida el 16 de noviembre de 1952 en el Aula Magna de la ucv, con motivo del Festival Internacional Documental de Arte, obteniendo el primer premio. El documental causó gran impacto en Caracas, no solo por el nuevo concepto de cine artístico que presentaba, sino porque por esos años la actividad cinematográfica no era del todo común, ni se acostumbraba a asociar tal tarea con una mujer. Sin lugar a dudas fue Margot un caso excepcional que marcó un precedente a

mediados del siglo xx en la cultura cinematográfica del país.

Viendo que en Venezuela había muchas dificultades para dedicarse al cine y que en Europa exigían el título académico para poder trabajar, regresa a Francia para culminar sus estudios de dirección cinematográfica y obtener el diploma correspondiente.

El premio obtenido en el Festival Internacional Documental de Arte repercutió en Europa, de manera que su película es invitada al Festival de Cannes y al de Berlín en 1953, donde asombró a la crítica y recibió un rotundo respaldo, pues a partir de allí no hubo festival donde no asistiera como invitada de honor.

En 1954 comienza a trabajar para la UNESCO en París, en el Departamento Audiovisual. Y en ese mismo año es enviada a México, al Centro Audiovisual (CREFAL) en Pátzcuaro. Margo siempre destaca lo importante que fue para ella su estadía en ese país. La potencia de la nación centroamericana la marcó profundamente y reafirmó su sentir latinoamericano. A partir de ese momento sintió con más fuerza que nunca la dimensión de nuestro continente.

En 1957 presenta unas documentadas charlas sobre neorrealismo italiano en Caracas y el interior del país. Fueron tiempos movidos para Margot que también fue promotora del I Festival de Cine Experimental y de Arte. Deteniéndose en el año de 1957, encontramos a la autora de *Reverón* a punto de descubrir lo que la motivaría su más famosa producción. Fue en casa de unos amigos donde se topa con una fotografía que le llama poderosamente la atención.

Después de haber consultado documento y textos en las bibliotecas de Sevilla, Madrid y Amsterdam, y empaparse de la historia de esa región del oriente venezolano, Benacerraf visita de nuevo el lugar para sentir vívidamente lo que tanto tiempo de investigación le había llevado. De esta manera se involucra con la comunidad de Araya y experimenta de cerca las rudas

condiciones de vida y las penurias a las que este pueblo está sometido. Comienza a filmar en noviembre de 1957, lo hace rápidamente antes que desaparezca el antiguo sistema de extracción de la sal y empiece la mecanización. Aunque su deseo era volar rápidamente a París, puesto que después de muchas pruebas en Tiuna Films no se logran las imágenes en blanco y negro esperadas, se ve obligada a permanecer varios meses más en Venezuela a causa del derrocamiento de la dictadura perezjimenista y de problemas de salud que la aquejarían en años posteriores. En París, monta, sonoriza y hace la posproducción.

El 13 de mayo de 1959, *Araya*, su primera película de largometraje, es presentada en el XII Festival Cinematográfico Internacional de Cannes. El filme obtiene el Premio Internacional de la Crítica (FIPRESCI), *ex aequo* con *Hiroshima mon amour*; y el Premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés. Por su novedad e importancia *Araya* quedó para siempre como un clásico dentro de la historia del cine mundial. La perennidad y la vigencia de esta película lo demuestra el hecho de que sigue siendo programada con regularidad en diversos países y en diversas ocasiones.

Luego, en 1965, tras haber recibido los llamados insistentes de Mariano Picón Salas y Miguel Otero Silva, retorna a Venezuela, después de siete años de ausencia, para aceptar la propuesta de formar parte del recién creado Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), ocupando la Dirección General de Estudios y Programas que comprendía dirigir, organizar y coordinar todas las diversas actividades culturales de ese organismo. Margot emprende la tarea con mucho ánimo. Aprovecha la excelente oportunidad para darle un buen empuje a la cinematografía del país con varios proyectos que incluían becas, le da ayuda a la realización, incentivo a cortometrajes e impulso al documental.

Después de un año de gestiones, estudios *in situ*, y trece años previos de formación, logra fundar en 1966 la Cinemateca Nacional que organiza y dirige durante tres años

consecutivos.

Al mismo tiempo, y dentro de las actividades del INCIBA, idea y pone en marcha el Plan Piloto Amazonas, un ambicioso proyecto de difusión cultural en zonas remotas del país utilizando medios audiovisuales. Este plan fue considerado por la UNESCO como una de las realizaciones más interesantes hechas en América Latina en este campo.

En 1968, a proposición de García Márquez, empieza a trabajar en el guión de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*.

Ya en 1969, Benacerraf la “suelta la mano” a la Cinemateca para que comience a andar por propia cuenta. La institución ya estaba encaminada, bien implantada en el orden cultural del país, y con una política clara. Las bases de su funcionamiento las dejaba en manos de Rafael Zapata, Alberto Urdaneta y Rodolfo Izaguirre, quienes continuaron con la tarea.

En 1969 programa y establece el Centro-Cine Ateneo, dedicado a la difusión cinematográfica dentro del ámbito del Ateneo de Caracas. En 1970 se le agrega la Escuela-Taller de Cine, entre sus profesores estaban Daniel Oropeza, Antonio Llerandi, Jesús Enrique Guédez y posteriormente Carlos Rebolledo, entre otros. Su idea era que ambos, el Centro-Cine y la Escuela-Taller, vinieran a completar la labor formadora de la Cinemateca.

En 1977, luego de dieciocho años de espera, *Araya* es estrenada en Venezuela en el cine Humboldt de Caracas ya desaparecido con inmenso éxito del público y crítica. Entre el ir y venir de Caracas a Madrid y París, llega el final de la década de los setenta sin *La cándida Eréndira*, proyecto polémico que no lograría concretarse.

Los años posteriores estuvieron colmados de premios y reconocimiento a los dos trabajos de Benacerraf. En 1978 *Araya* recibe en Caracas premio El Dorado, otorgado por la

Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión. En octubre de 1982, en el Ciclo del Cine Latinoamericano efectuado en Madrid, las películas *Araya* y *Reverón* inauguran el evento con un homenaje a la realizadora. En 1986 inicia con honores la Semana del Cine Venezolano en el Centro Georges Pompidou de París y en le National Fil Theatre de Londres en 1989.

En 1990, *Araya* fue escogida como una de las cinco mejores películas en la historia del cine latinoamericano dentro de la retrospectiva latin American Cinema, 1930-1998, organizada por Neighborhood Film Video Project de Filadelfia.

En junio de 1994, *Araya* fue seleccionada por el Festival Internacional de Pesaro como la única película latinoamericana dentro de su programación retrospectiva para festejar los cien años del cine.

El 14 de febrero de 1987, el Ateneo de caracas inaugura una sala de cine de arte y ensayo que lleva su nombre de Margot Benacerraf: “Concebida como un homenaje a una gran creadora, pionera de la pasión por la difusión del arte cinematográfico en Venezuela”, en palabras de María Helena Ascanio (1992: 72), su fundadora e incansable directora los primeros años de vida de la sala.

En 1991, el escritor Gabriel García Márquez, presidente de la fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, propone a Margot Benacerraf fundar su equivalente en Venezuela, se trata de una fundación dedicada al fomento, difusión y defensa del cine y la televisión latinoamericanos. Margot Benacerraf reúne a reconocidos cineastas y expertos en la materia para integrar un equipo multidisciplinario que conformará lo que llamó Fundavisual latina. A través de esta institución cultural Margot organiza una serie de múltiples eventos. Asimismo funda el importante Festival de Caracas de Cortometrajes Latinoamericanos de Cine y Video. Esta

institución colaboró en la promoción y difusión del cine y el video, creando un excelente espacio para su expansión.

En 1995 le fue otorgado el Premio Nacional de Cine; el jurado, por unanimidad, reconoció:

La obra de Margot Benacerraf logró en un momento auroral de nuestra cinematografía colocar el cine nacional en la historia del cine universal, lugar que ha mantenido su obra en los decenios sucesivos. Araya y Reverón siguen siendo, por sus valores estéticos y documentales, registro tutelar de la historia de nuestra cinematografía. Por lo demás, Margot Benacerraf ha hecho una ejemplar labor de promoción de la cultura cinematográfica nacional, con hitos como la fundación de la Cinemateca Nacional y los talleres de cine del Ateneo de Caracas, y que se prolongan hasta el presente en su ardorosa militancia por todas las causas del cine venezolano.

Más recientemente, en 2002, el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, México, le rindió especial homenaje dentro del Encuentro de Mujeres y Cine en América Latina, así como en el Segundo Festival de São Paulo, en julio de 2007.

Dada la importancia de mantener en la historia y registro de las fotografías de Margot Benacerraf, se realizará una Colección Fotográfica, para conservar, preservar y difundir su historia como testimonio en fotografías.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Margot Benacerraf (2009) Cinemateca Nacional de Venezuela nº 9 p. 5-17

### 3. CAPÍTULO III

#### 3.1 MARCO METODOLÓGICO

Para llevar a cabo este proyecto se estableció un cronograma de actividades para lograr su objetivo. La metodología puede ser aplicada para cualquier otro proyecto de archivos fotográficos. Se intentaron varios procedimientos en la metodología de trabajo hasta llegar al más adecuado para ahorrar tiempo y eficiencia.

La Colección fotográfica de Margot Benacerraf, antes de ser procesada estaban ciertamente clasificadas por su dueña, ya que en varias ocasiones ha facilitado sus fotografías a medios de comunicación e investigadores para sus proyectos, sin embargo no mantuvo normas de préstamo y en consecuencia muchas de sus fotografías se han extraviado o desorganizado dentro de su estructura.

Las fotografías las almacenaba por eventos, que se tomo como referencia para la clasificación de sus fotografías en sobres de manila, aglomeradas, algunos con cintas adhesivas y clips y pegadas en hojas de papel bond y guardadas en cajas, sin mantenimiento, poca limpieza y mucho polvo. Las condiciones de algunas fotografías han sido un problema para mantenerlas en su totalidad en buen estado. Pero, por la calidad de las fotografías han logrado sobrevivir todo este contratiempo.

En muchas oportunidades han intentado organizarlas y clasificarlas por el personal que ha trabajado en las oficinas de la Sra. Margot, pero sin obtener buenos resultados por la falta de normalización y métodos de codificación y clasificación y asimismo perdiendo detalles de preservación y conservación, acelerando el proceso de deterioro. Son muchas las buenas intenciones pero, para este tipo de actividad es recomendable la mano de personal capacitado y profesional en el área.

El objetivo en este proyecto ha sido organizar la Colección Fotográfica de la Sra. Margot, por lo que se estableció un sistema de codificación, clasificación y organización de la colección.

Inicialmente se comenzó por tomar sobres que contienen fotografías al azar de y del testimonio de la Sra. Margot de cada fotografía, quien describía cada evento, situaciones, anécdotas y sobretodo recuerdos que fueron anotados hasta el último detalle para la transcripción de datos en el campo de descripción para la base de datos.

Una vez que tenía un grupo de fotografías con su testimonio que fueron anotados en post it y pegados al dorso de cada fotografía para evitar extraviar la información recopilada, se comenzó el proceso de clasificación: primero por clase, para separar de lo personal y lo profesional y destacando lo profesional una subclase que resalta los eventos más importantes de su carrera, tales como: Reverón, Araya, Picasso, Cinemateca Nacional, Fundavisual Latina, Centro Cine Ateneo – Ateneo, Plan Piloto Amazonas (Inciba) y el grupo de amigos que siempre la acompañaron a lo largo de su vida personal y profesional.

Para este proyecto, sin embargo se organizó las fotografías profesionales de los Proyectos de Reverón y Araya.

Habiendo logrado obtener el testimonio de cada fotografía de la voz de la Sra. Margot, se comenzó a seleccionar según su clase y subclase y se fueron guardando en un principio en fundas plásticas de polipropileno y en carpetas provisionales. Así sucesivamente con todas las fotografías y cada carpeta por su clasificación.

Una vez establecido un sistema de codificación según la clasificación se procede al escaneo de cada de las fotografías, identificándolas numéricamente por orden correlativo según su clasificación y que será exclusivo por cada fotografía (fuente).

Para escanear las fotografías se tomaron en cuenta ciertas características para el archivo fotográfico y catálogo digital.

**El archivo fotográfico:** son las fotografías que se mantendrán en el tiempo y que serán las que los medios, investigadores y diseñadores gráficos podrán usar de ellas para sus proyectos. Las características de escaneo para este archivo serán de 300 dpi, en formato Tiff, que para fines

de ampliación mantendría buena resolución.

**El catálogo digital:** estas fotografías se mantendrá bajo una resolución baja de 72 dpi para el fácil manejo de la base de datos, y se añadió una marca de agua para que no puedan hacer uso de ellas sin autorización del responsable del custodio de la colección para preservar el derecho de autor. Éstas son las fotografías que estarán almacenados en la base de datos, para que se puedan ver todas las fotografías sin la molestia de la carga de resolución que impide.

Las fotografías de papel será parte de la Colección fotográfica física: que mantendrá la misma clasificación que tiene las fotografías del catálogo digital y serán organizadas en sobres de polipropileno identificadas por la fuente o código que cada fotografía en el plástico tendrá como identificación propia, y número de página que le corresponda. Estas serán guardadas en gavetas ordenadamente y la fotografía no será consultada por los investigadores, solo quedarán ahí como respaldo de la colección y para exposiciones fotográficas, entre otras.

### 3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación aplicado para este trabajo es la investigación cualitativa porque se han empleado métodos de recolección de datos que no son cuantitativos, con el propósito de explorar las relaciones sociales a nivel profesional de Sra. Margot Benacerraf a través de sus fotografías personales y profesionales. En este proyecto como una de las características de este tipo de investigación se han tomado muestras pequeñas como Reverón y Araya dentro de su ámbito profesional para detallar estos momentos importantes de su dueña.

### 3.3 POBLACIÓN Y MUESTRA

De la totalidad de fotografías personales y profesionales de la Sra. Margot que cuenta con 1.282 fotografías para este proyecto de grado se tomó la muestra de sus grandes proyectos

profesionales reconocidos Reverón y Araya. Sus únicas películas y una de las cuales ganó importantes premios y reconocimiento internacionales.

De las fotografías de Reverón tiene disponibles y se utilizaron 403 fotografías y para Araya tiene disponibles y se utilizaron 370 fotografías. Usando para este proyecto 773 fotografías en total. Siendo exclusivamente una muestra intencional por sus reconocimientos y más valioso aporte al cine venezolano.

### **3.4 ASPECTOS ADMINISTRATIVOS**

Para este proyecto se recomienda para el resguardo y conservación y fácil acceso a varias personas al mismo tiempo el acceso a través de un servidor que estará donde estará el custodio de las fotografías de papel.

El servidor es una aplicación informática o programa que realiza algunas tareas en beneficio de otras aplicaciones para usuarios. El servidor se caracteriza por sus servicios de archivos, que permite a los usuarios almacenar y acceder a los archivos de una computadora y los servicios de aplicaciones, que realizan tareas en beneficio directo del usuario final. Un servidor no es necesariamente una máquina de última generación de grandes proporciones, no es necesariamente una gran computadora; un servidor puede ser desde una computadora vieja, hasta una máquina sumamente potente. Todo esto depende del uso que se le dé al servidor. Es el centro de operaciones para cualquier consulta del catálogo y para el archivo fotográfico. Es ahí el mejor resguardo y es posible que varias personas consulten al mismo tiempo y obtener informaciones rápidas y eficientes.

Se utilizó para la recopilación del testimonio de las fotografías Post IT para escribir toda la información recopilada y pegarlas detrás de la fotografía para luego usarlo para la introducción de información en la base de datos.

Luego que las fotografías hayan sido procesadas se guardaron en fundas plásticas de polipropileno y colgadas por los ganchos de las carpetas colgantes que se adaptaron para usarlas con esta fundas sacándolas de sus carpetas originales. Luego esta cartulina que sobró fueron reusados para otros proyectos.

Las fotografías serán resguardadas luego en gavetas de archivos y quedarán como archivos verticales.

Cada fotografía para evitar extravío se le escribió con un lápiz especial de dibujo número 8B para que al escribir en la fotografía no la deteriorara por su grafito grueso y suave que no marca la fotografía.

Una computadora para consultar la base de datos. La base de datos utilizada fue File Maker Pro 9.0

Para la organización de todo el procedimiento se necesitó de asistencia profesional de un diseñador gráfico por tres meses para los cambios de resolución y marcas de agua y así avanzar satisfactoriamente con el proyecto.

## 4. CAPÍTULO IV

El catálogo digital de la Colección fotográfica comprende los dos proyectos importantes y relevantes profesionales.

### 4.1 DESCRIPCIÓN DE LOS CAMPOS DE LA BASE DE DATOS

Basándose en el modelo de metadatos de Dublin Core se ha adaptado este formato para la creación de la Base de Datos que organizará y almacenará el catálogo digital de la Colección Fotográfica: Margot Benacerraf.

Esta Base de Datos estará dispuesta básicamente por los tres elementos de su clasificación omitiendo aquellas definiciones que no aplican al proyecto.

En el encabezado de la página principal de la Base de Datos se dispondrán botones de acceso directo para:

- UN NUEVO RECORD: Se refiere a un nuevo registro en blanco para rellenar los campos dispuestos en ella.
- ELIMINAR RECORD: Se refiere a eliminar un registro
- BUSCAR UN RECORD: Buscar un registro a través de los campos disponibles en ella
- IMPORTAR IMÁGENES: Se refiere a importar uno o varias imágenes y que formará parte de los campos dispuestos en la base de datos

También estarán dispuestas pestañas para la vista módulos de impresión:

- VISTA DE FORMULARIO: Es la página principal y estarán todos los elementos que se adaptan al proyecto de la Colección Fotográfica: Margot Benacerraf

## catálogo digital fotográfico: margot benacerraf

Ver última importación



### ELEMENTO DE CONTENIDO

Fuente: MB-FO-PRO-AY-3005

Título:

Descripción:

Palabras claves:

Relacion:  Cobertura:

### ELEMENTOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Autor:  Editor:

Colaborador:  Derecho:

### ELEMENTOS DE APLICACIÓN

Fecha:  Tipo:  Formato:  Identificador:

Dimensiones:  Tamaño:  Medidas:

Estante:  Pág:  Ejemplares:







Insertar imagen





Exportar imagen











- VISTA LISTA: Es la vista rápida y solo algunos campos estarán a la vista: título, descripción, palabras claves, fuente y la imagen pequeña.

## Colección Fotográfica: Margot Benacerraf

SOL BENDAYÁN SULTÁN - TESIS DE GRADO UCV -EBA 2013 Ver última importación

 Nuevo
 Eliminar
 Buscar
 Importar imágenes













Titulo	Fuente	
▶	MB-FO-PRO-AY-3001	
▶	MB-FO-PRO-AY-3002	
▶	MB-FO-PRO-AY-3003	
▶	MB-FO-PRO-AY-3004	
▶	MB-FO-PRO-AY-3005	
▶	MB-FO-PRO-AY-3006	
▶	MB-FO-PRO-AY-3007	
▶	MB-FO-PRO-AY-3008	
▶	MB-FO-PRO-AY-3009	
▶	MB-FO-PRO-AY-3010	

- FICHA DESCRIPTIVA: Son todos los datos que tiene la vista formulario, pero en formato de ficha para imprimir y conservarla como ficha pública

## Colección Fotográfica: Margot Benacerraf

SOL BENDAYÁN SULTÁN - TESIS DE GRADO UCV -EBA 2013

 Nuevo
  Eliminar
  Buscar
  Importar imágenes
 



---

**Colección digital fotográfica: margot benacerraf** Fuente **MB-FO-PRO-AY-3001**

Fecha:  Identificador: **3001**

Título

Palabras Claves

Descripción


Relación  Cobertura

Autor  Editor

Colaborador  Derechos

Tipo  Formato  Dimensiones

Tamaño  Medidas  Pág  Ejemplares



SOL BENDAYÁN SULTÁN - TESIS DE GRADO UCV -EBA 2013

**Colección digital fotográfica: margot benacerraf** Fuente **MB-FO-PRO-AY-3002**

Fecha:  Identificador: **3002**

Título

Palabras Claves

Descripción


Relación  Cobertura

Autor  Editor

Colaborador  Derechos

Tipo  Formato  Dimensiones

Tamaño  Medidas  Pág  Ejemplares



SOL BENDAYÁN SULTÁN - TESIS DE GRADO UCV -EBA 2013

- **ETIQUETAS:** Estas son las etiquetas para el archivo fotográfico físico que están impresas en etiquetas adhesivas y pueden ser pegadas directamente en el plástico polipropileno de las fotografías para no invadir la fotografía de cualquier ácido que pueda deteriorar la fotografía en el tiempo.

SOL BENDAYÁN SULTÁN - TESIS DE GRADO UCV -EBA 2013

MB-FO-PRO-AR-2001	MB-FO-PRO-AR-2002	MB-FO-PRO-AR-2003	MB-FO-PRO-AR-2004
MB-FO-PRO-AR-2005	MB-FO-PRO-AR-2006	MB-FO-PRO-AR-2007	MB-FO-PRO-AR-2008
MB-FO-PRO-AR-2009	MB-FO-PRO-AR-2010	MB-FO-PRO-AR-2011	MB-FO-PRO-AR-2012
MB-FO-PRO-AR-2013	MB-FO-PRO-AR-2014	MB-FO-PRO-AR-2015	MB-FO-PRO-AR-2016
MB-FO-PRO-AR-2017	MB-FO-PRO-AR-2018	MB-FO-PRO-AR-2019	MB-FO-PRO-AR-2020
MB-FO-PRO-AR-2021	MB-FO-PRO-AR-2022	MB-FO-PRO-AR-2023	MB-FO-PRO-AR-2024
MB-FO-PRO-AR-2025	MB-FO-PRO-AR-2026	MB-FO-PRO-AR-2027	MB-FO-PRO-AR-2028
MB-FO-PRO-AR-2029	MB-FO-PRO-AR-2030	MB-FO-PRO-AR-2031	MB-FO-PRO-AR-2032
MB-FO-PRO-AR-2033	MB-FO-PRO-AR-2034	MB-FO-PRO-AR-2035	MB-FO-PRO-AR-2036
MB-FO-PRO-AR-2037	MB-FO-PRO-AR-2038	MB-FO-PRO-AR-2039	MB-FO-PRO-AR-2040
MB-FO-PRO-AR-2041	MB-FO-PRO-AR-2042	MB-FO-PRO-AR-2043	MB-FO-PRO-AR-2044
MB-FO-PRO-AR-2045	MB-FO-PRO-AR-2046	MB-FO-PRO-AR-2047	MB-FO-PRO-AR-2048
MB-FO-PRO-AR-2049	MB-FO-PRO-AR-2050	MB-FO-PRO-AR-2051	MB-FO-PRO-AR-2052
MB-FO-PRO-AR-2053	MB-FO-PRO-AR-2054	MB-FO-PRO-AR-2055	MB-FO-PRO-AR-2056
MB-FO-PRO-AR-2057	MB-FO-PRO-AR-2058	MB-FO-PRO-AR-2059	MB-FO-PRO-AR-2060
MB-FO-PRO-AR-2061	MB-FO-PRO-AR-2062	MB-FO-PRO-AR-2063	MB-FO-PRO-AR-2064
MB-FO-PRO-AR-2065	MB-FO-PRO-AR-2066	MB-FO-PRO-AR-2067	MB-FO-PRO-AR-2068
MB-FO-PRO-AR-2069	MB-FO-PRO-AR-2070	MB-FO-PRO-AR-2071	MB-FO-PRO-AR-2072
MB-FO-PRO-AR-2073	MB-FO-PRO-AR-2074	MB-FO-PRO-AR-2075	MB-FO-PRO-AR-2076
MB-FO-PRO-AR-2077	MB-FO-PRO-AR-2078	MB-FO-PRO-AR-2079	MB-FO-PRO-AR-2080

Información

The image shows a screenshot of a web browser displaying the 'Colección Fotográfica: Margot Benacerraf' page. The browser's address bar shows the URL 'http://www.museoartehispanico.com'. The page content includes several metadata fields with arrows pointing to their definitions on the right side of the image.

**Fields on the left:**

- Numero de Contorno:** A field with a dropdown menu.
- Título:** A text input field.
- Abstr:** A text input field.
- Palabras clave:** A text input field.
- Referencias:** A text input field.
- Relaciones de Propiedad Intelectual:** A section containing 'Autor' and 'Editor' fields.
- Relaciones de Afiliación:** A section containing 'Fecha', 'Tipo', and 'Formato' fields.

**Definitions on the right:**

- Fuente:** Código del recurso
- Título:** El nombre dado al recurso
- Materia:** Palabras claves para identificar el recurso
- Recurso:** Una referencia a un recurso relacionado
- Cobertura:** Localización espacial
- Autor:** La entidad primariamente responsable de la creación del contenido intelectual del recurso
- Editor:** La entidad responsable de hacer que el recurso se encuentre disponible
- Colaborador:** Otros autores / colaboradores
- Derechos:** La información sobre los derechos de propiedad y sobre el recurso
- Fecha:** Una fecha asociada con un evento en el ciclo de vida del recurso
- Tipo:** La naturaleza o categoría del contenido del recurso
- Formato:** La manifestación física o digital del recurso
- Identificador:** Una referencia no ambigua para el recurso dentro de un contexto dado.
- Dimensiones:** Se refiere a la resolución del recurso fotográfico
- Famaño:** Memoria de espacio digital

En base a todo lo expuesto y en relación a la muestra de la Colección Fotográfica: Margot Benacerraf, específicamente en Reverón y Araya la taxonomía se realizó de esta manera basándonos también con la ayuda directa de MB quien contribuyó para la elaboración de las taxonomías para estos proyectos:

#### **4.1.1 TAXONOMÍA DE REVERÓN**

##### **1. Investigación**

- 1.1 Localización e identificación con Reverón
- 1.2 Reverón fotos personales
- 1.3 Pinturas seleccionadas
- 1.4 Pinturas no seleccionadas

##### **2. Filmación**

- 2.1 Mañana
- 2.2 Tarde
- 2.3 Crepúsculo
- 2.4 Noche
- 2.5 Making Off

##### **3. Difusión**

- 3.1 Prensa
- 3.2 Eventos
- 3.3 Festivales

#### 4.1.2 TAXONOMÍA DE ARAYA

##### 2. Locaciones

###### 1.1 Lugares y personajes

##### 2. Filmación

###### 2.1 Salineros diurnos

###### 2.2 Familia Salazar

###### 2.3 Salineros nocturnos

###### 2.4 Familia Pereda

###### 2.5 Pescadores

###### 2.6 Familia Ortiz

##### 3. Difusión

###### 3.1 Prensa

###### 3.2 Eventos

###### 3.3 Festivales

###### 3.4 Pressbook

## 4.2 SISTEMA DE CLASIFICACIÓN Y CODIFICACIÓN

### Introducción:

El sistema de clasificación y codificación de la Colección Margot Benacerraf, facilitará el proceso de almacenamiento y búsqueda de la fotografía deseada, dependiendo de su particularidad, personal o profesional, asimismo a través del evento y el formato en que está almacenada.

Este proceso consiste en la revisión de cada fotografía que luego será organizado en un catálogo físico y digital manteniendo la misma codificación para el fácil acceso a las mismas.

### Objetivos:

Normalizar la colección fotográfica: Margot Benacerraf a través de una clasificación y codificación para el fácil acceso a las fotografías tanto digitales como físicas.

### Alcance:

Las fotografías tendrán un alcance a todos los usuarios que estén interesados en la colección.

### Responsables:

Los responsables de mantener el orden de la colección, tendrá la obligación de su mantenimiento y según la normalización de esta codificación incorporar nuevas fotografías y añadirlas como parte de la colección.

**Descripción:**

La colección fotográfica: Margot Benacerraf contempla fotografías desde sus padres, hermanos y familiares, en la clase personal, en cuanto a la profesional contempla su vida profesional, logros, méritos, premios y situaciones laborales desde sus inicios hasta hoy en día. Comenzando desde Reverón, continuando con Araya, su experiencia con Picasso, su regreso a Venezuela y la creación de la Cinemateca Nacional, luego en Fundavisual Latina, Centro Cine Ateneo, Plan Piloto Amazonas, entre otras.

Basándose en cada episodio de su trayectoria personal y profesional, se irán enumerando correlativamente dependiendo de su especificación y las fotografías físicas serán organizadas y almacenadas en el mismo orden que el catálogo digital en una base de datos.

Los interesados en revisar la colección fotográfica, deberá revisarlo primeramente en el catálogo digital.

Estas fotografías han sido escaneadas inicialmente en 300 dpi<sup>13</sup> con formato TIFF<sup>14</sup> para el archivo fotográfico. Para el catálogo digital la resolución es de 72 dpi y en formato .jpg<sup>15</sup> y para evitar copias ilícitas se le colocó una marca de agua<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> **DPI:** (dots per inch, puntos por pulgada). Unidad de medida de la resolución de una imagen, es utilizada para medir la resolución, esta es la cantidad de puntos que entran en una pulgada.

<sup>14</sup> **TIF:** (Tagged Image File Format). Formato de fichero para el almacenamiento de imágenes, permite la máxima calidad en las imágenes, son ficheros con gran peso y mantiene la calidad en compresión.

<sup>15</sup> **JPG:** Joint Photographic Experts Group, el nombre del grupo que creó este formato. Jpg, formato de compresión de imágenes, tanto en color como en escala de grises, con alta calidad (a todo color).

<sup>16</sup> **Marca de Agua:** es una técnica esteganográfica de ocultación de información. Su objetivo principal es poner de manifiesto el uso ilícito de cierto servicio digital por parte de un usuario no autorizado.

Para el catálogo digital, se han bajado su resolución para el fácil manejo de la base de datos y que no perturbe la facilidad y el manejo de la base de datos. Estas modificaciones se realizaron en photoshop<sup>17</sup>, software especializado para este tipo de trabajo. Y con la misma codificación se mantendrá paralelamente para el uso y préstamo de la colección en alta resolución.

Esta clasificación fotográfica particular, de la Colección Fotográfica: Margot Benacerraf, consistirá un sistema alfanumérico de 13 dígitos, que determinará fácilmente la ubicación de la fotografía según su clasificación.



#### 1. PROYECTO:

Para identificar el proyecto sobre la Colección Fotográfica de Margot Benacerraf, se identificará a través de dos dígitos con las iniciales de su nombre y apellido. **MB**

---

<sup>17</sup> **Photoshop:** Aplicación de retoque, creación y edición de imágenes.

**2. TIPO DE DOCUMENTO:**

Es la especialidad del formato del original. Está compuesto por dos dígitos en letras identificadas a continuación según el tipo de documento.

TIPO DE DOCUMENTO	CÓDIGO
Fotografía	FO
Boletín	BO
Prensa	PE
Invitación	IN
Programa	PR

**3. CLASE:**

La clase indica en la clasificación en qué pertenece dentro de la Colección. Estará compuesto por tres letras, que identifica si es personal o profesional.

CLASE	CÓDIGO
Personal	PER
Profesional	PRO

**4. SUBCLASE:**

Es la especificidad de la clase y las etapas relevantes de la clase, estará compuesto por dos letras. De la Clase Personal comenzará de la serie **0001** al **1999** y de la Clase Profesional comenzará de la serie **2000** al **9999**.

SUBCLASE	CÓDIGO	NUMERACIÓN
<b>PERSONAL</b>		SECUENCIAL
Familia	FA	0001 - 1999
<b>PROFESIONAL</b>		
Reverón	RV	2001 -2999
Araya	AY	3001 - 3999
Picasso	PC	4001 - 4999
Cinemateca Nacional	CN	5001 -5999
Fundavisual Latina	FL	6001 - 6999
Centro Cine Ateneo - Ateneo	AT	7001 -7999
Plan Piloto Amazonas (INCIBA)	IN	8001 -8999
Amigos	AM	9001-9999

**5. Nº SECUENCIAL:**

Es el número correlativo de la misma especificidad del tipo de documento, atendiendo a la clase y subclase y contiene cuatro dígitos.

Ejemplo:

MB-FO-PER-FA-0001

MB-FO-PRO-AR-2001

### 4.3 REVERÓN:

Cuando en el año 1950, por motivos familiares, Margot tuvo que volver a Caracas entre el primer y segundo año de sus estudios de cine, conoce a Gastón Diehl, el agregado cultural de la Embajada de Francia en Venezuela y crítico de arte, quien no hacía mucho tiempo había realizado en Francia, junto a Alain Resnais, el primer documental de arte sobre la vida de Van Gogh. Es por eso que cuando descubre a Armando Reverón, se entusiasma con su obra y el talento del teatral personaje, y en un abierto gesto de confianza, propone a Benacerraf la realización de un documental sobre la vida y obra del artista. A partir de la elaboración del guión y su aceptación, Diehl tomaría la decisión de organizar la producción.

De aquí el momento que Benacerraf recuerda que:

Para escribir el guión, empecé a buscar información sobre Reverón y su pintura. Había muy poca cosa, un magnífico ensayo escrito por Mariano Picón Salas y a lo mejor uno que otro artículo, pero nada más. Tuve que hacer una larga y paciente búsqueda de su obra tan dispersa y prácticamente desconocida en esos momentos, a la par que llevaba a cabo un afectuoso acercamiento al difícil personaje)

Revisando las fotos de las obras de Reverón, golpeando puertas de los coleccionistas que tenían obras del pintor en sus casas, y luego de realizar un arduo trabajo de búsqueda, Margot llega a la conclusión, de manera natural, de que existe una evidente correspondencia entre la vida de Armando Reverón y el desarrollo de su obra pictórica, y que esta trayectoria puede ilustrarse en las veinticuatro horas de un día. Así, el mediodía es la mitad de su vida, es la luz intensa y la época blanca del maestro. La época azul y la sepia coinciden con el inicio y el ocaso, respectivamente, junto a todos estos descubrimientos, finaliza el guión y se lo entrega a Diehl, quien lo acepta inmediatamente. Acto seguido, consiguen armar un equipo de tres productores y contratan a Boris Doroslovacki, fotógrafo yugoslavo residenciado en Venezuela, luego

fundador del Laboratorio Caribe, y quien había trabajado en los estudios de la UFA en Alemania.

A finales de 1951 Benacerraf y Dodoslovacki se instalan en la Pensión Alemana de Macuto, cerca del Castillete de Reverón, con intención de iniciar el rodaje. Pero al cabo de unos días, en vista de lo irregular que era trabajar con Reverón, quien ya se encontraba bastante enfermo y tenía frecuentes cambios de ánimo, Margot toma la decisión de permanecer en el Castillete incluso durante las noches. En una anécdota cuenta que, “Al cabo de un tiempo, y dándome cuenta que le caímos bien a Reverón, que nos tenía confianza, me atreví a pedirle permiso para colgar mi chinchorro en un ladito” (Barroso, 1987). De esta manera se acomoda en la parte de arriba del taller, mientras que Doroslovacki se queda en la Pensión Alemana. En el taller Margot se vincula aún más con el mundo del artista y con sus obras, La omnipresencia de las muñecas, sus rostros, sus miradas, hacían de la noche un espacio aterrador, un turbado descanso.

La manera que dispone Benacerraf de acercarse cinematográficamente al pintor conlleva a que la estructura de la obra se filme en forma de círculos concéntricos, de afuera hacia adentro. Es así, como en la película, al traspasar la muralla del Castillete, se hace un recorrido circular en su interior, hasta que se entra en el taller donde encontramos a Reverón empezando a pintar su última obra: un autorretrato, en los momentos en que se enfrenta a sí mismo a través de su imagen reflejado en el espejo. En ese buscarse, en ese enfrentarse a sí mismo, la cámara se introduce adentro del espejo y hace arrancar la retrospectiva de su vida y su obra. Allí están las veinticuatro horas mencionadas anteriormente que empiezan con su juventud, los primeros cuadros y las primeras horas del día cuando se traslada a Macuto, pasando por el mediodía y la tarde, hasta llegar al crepúsculo y la noche, momento cuando regresa a su taller, y termina el autorretrato rodeado de sus impresionantes muñecas. Explica Margot que el comentario en *off* lo introdujo solo en la parte retrospectiva de su obra, a fin de utilizarlo como

hilo conductor. De la musicalización dice; “En la música empleé temas folklóricos puramente auténticos y Guy Bernard, en los pasajes que compuso, supo hallar su propia inspiración en los temas folklóricos empleados en estado puro” (Regi, 1969).

Margot y Reverón afianzan su amistad y un respeto mutuo conforme avanza la filmación. Más aún cuando él pide a la cineasta observar por ese “huequito” de la cámara para “ver” qué veía ella. Al asomarse al visor se percata que los movimientos de Margot al colocar luces, arreglar las muñecas, acomodar todo para el encuadre, son iguales a los que se practican para la elaboración de la obra pictórica “¡Ah, pero es como la pintura!”, exclama entusiasmado y ya sin titubeos acepta dócilmente todas las indicaciones que le da la cineasta durante la filmación.

“Terminaron de rodar otra película criolla”, anunciaba *Últimas Noticias*, mucho antes de que así fuera. Pero fue realmente en noviembre de 1951 cuando finalmente Benacerraf concluye su primera película, sobre la vida y obra del pintor venezolano Armando Reverón. Se caracterizó por ser documental de media hora de duración al que le entregó su inocencia profesional, y donde dejó sentados los principios que mantendrán a lo largo de su actividad creadora: honestidad, profundo conocimiento y elaboración del tema, para no hablar de lo que no se conoce.

El material de Reverón llega a París para ser procesado en el laboratorio varios meses después, a causa de una actitud morosa de los productores originales con respecto al pago del trabajo de filmación. Tuvo Margot que buscarle solución al percance económico, para poder revelar y montar las imágenes que habían sobrevivido seis meses almacenadas, como represalia, en la casa de Doroslovacki. Al finalizar la tarea en París envía la película a Caracas para la aprobación del Diehl. Éste queda encantado con la obra, proponiéndola para el Primer

Festival Internacional de Películas de Arte que se estaba organizando en la Universidad Central de Venezuela. *Reverón* gana el Primer Premio del Festival en noviembre de 1952. Posteriormente obtuvo, en marzo de 1953, el Premio Cantaclaro del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas por veredicto unánime, como la mejor película realizada en Venezuela hasta la fecha.

El filme también tuvo un recorrido triunfal por toda Europa. En Berlín, Edimburgo y otros festivales, la crítica unánime le dedica una entusiasta acogida. El crítico Anduве Bazin escribe un elogiosísimo artículo en *Le Monde*, impulsando la idea de que *Reverón* fuera seleccionado por la Asociación Francesa de Críticos de Arte y Televisión para inaugurar la primera sala de arte y ensayo en el Studio Étoile en los Campos Eliseos.

Fue a raíz de *Reverón* que Margot comienza una productiva relación con Henri Langlois, fundador de la Cinemateca Francesa y quizá el coleccionista de películas más famoso de la historia del cine:

Yo estaba en París [comenta]. Langlois supo de la existencia de la película y me llamó por teléfono identificándose y pidiéndome verla. Al principio yo no le creí, pensaba que era una broma, recordando la época no muy lejana en que hacía las colas de la Cinemateca y veía pasar al mítico personaje. Tuvo que llamar una segunda vez, y luego que la vio me mandó a decir que la quería presentar en el marco de una reunión de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) que se iba a realizar por esos días en París. Por supuesto que accedí y me presenté el día de la proyección sin que Langlois tuviera la menor idea de quién era, o cómo era yo en lo personal (Benacerraf, 2000)

A partir de ese momento surge una profunda amistad con el presidente de la

Cinemateca Francesa que duró hasta el momento de su muerte. Llegado el día de la r presentación acudieron casi todas las cinematecas europeas y norteamericanas que, al terminar la función, solícitas se apresuraron a pedirle una copia para presentaciones especiales en sus sedes. Hasta el presidente de la Kodak, allí presente, la adquirió inmediatamente para sus archivos y divulgación en todos sus circuitos en los Estados Unidos.

La fama que alcanzaron *Reverón* y Benacerraf ayudó a que se afanzara la relación con el equipo de la Cinemateca Francesa y con el mismo Henri Langlois. El acercamiento logró que ella pudiera hablar de la situación en que se encontraba el arte cinematográfico en Venezuela: “Yo no sé si Langlis tuvo una especie de visión conmigo, pero desde ese día él y yo no dejamos de hablar de la posibilidad de la creación de una cinemateca venezolana” (Benacerraf, 2000). A partir de entonces asistieron juntos a congresos de la FIAF y otros eventos relacionados, en donde pudo empaparse de todos los pormenores y el funcionamiento de las diversas cinematecas. Margot ha opinado siempre que la Cinemateca nacional nació gracias a *Reverón* y a este episodio.



2001



2002



2003



2004



2005



2006



2007



2008



2009



2010



2011



2012



2013



2014



2015



2016



2017



2018



2019



2020



2021



2022



2023



2024



2025



2026



2027



2028



2029



2030



2031



2032



2033



2034



2035



2036



2037



2038



2039



2040



2041



2042



2043



2044



2045



2046



2047



2048



2049



2050



2051



2052



2053



2054



2055



2056



2057



2058



2059



2060



2061



2062



2063



2064



2065



2066



2067



2068



2069



2070



2071



2072



2073



2074



2075



2076



2077



2078



2079



2080



2081



2082



2083



2084



2085



2086



2087



2088



2089



2090



2091



2092



2093



2094



2095



2096



2097



2098



2099



2100



2101



2102



2103



2104



2105



2106



2107



2108



2109



2110



2111



2112



2113



2114



2115



2116



2117



2118



2119



2120



2121



2122



2123



2124



2125



2126



2127



2128



2129



2130



2131



2132



2133



2134



2135



2136



2137



2138



2139



2140



2141



2142



2143



2144



2145



2146



2147



2148



2149



2150



2151



2152



2153



2154



2155



2156



2157



2158



2159



2160



2161



2162



2163



2164



2165



2166



2167



2168



2169



2170



2171



2172



2173



2174



2175



2176



2177



2178



2179



2180



2181



2182



2183



2184



2185



2186



2187



2188



2189



2190



2191



2192



2193



2194



2195



2196



2197



2198



2199



2200



2201



2202



2203



2204



2205



2206



2207



2208



2209



2210



2211



2212



2213



2214



2215



2216



2217



2218



2219



2220



2221



2222



2223



2224



2225



2226



2227



2228



2229



2230



2231



2232



2233



2234



2235



2236



2237



2238



2239



2240



2241



2242



2243



2244



2245



2246



2247



2248



2249



2250



2251



2252



2253



2254



2255



2256



2257



2258



2259



2260



2261



2262



2263



2264



2265



2266



2267



2268



2269



2270



2271



2272



2273



2274



2275



2276



2277



2278



2279



2280



2281



2282



2283



2284



2285



2286



2287



2288



2289



2290



2291



2292



2293



2294



2295



2296



2297



2298



2299



2300



2301



2302



2303



2304



2305



2306



2307



2308



2309



2310



2311



2312



2313



2314



2315



2316



2317



2318



2319



2320



2321



2322



2323



2324



2325



2326



2327



2328



2329



2330



2331



2332



2333



2334



2335



2336



2337



2338



2339



2340



2341



2342



2343



2344



2345



2346



2347



2348



2349



2350



2351



2352



2353



2354



2355



2356



2357



2358



2359



2360



2361



2362



2363



2364



2365



2366



2367



2368



2369



2370



2371



2372



2373



2374



2375



2376



2377



2378



2379



2380



2381



2382



2383



2384



2385



2387



2388



2389



2390



2391



2392



2393



2394



2395



2396



2397



2398



2399



2400



2401



2402



2403

#### 4.4 ARAYA: UNA HISTORIA DE SAL

Corría el año de 1956 cuando, hojeando una revista en casa de unos amigos, se topa con una foto, de muy mediana calidad, de las pirámides de sal de Araya que le llama poderosamente la atención. Allí mismo trata de indagar, pero en verdad nadie conocía la zona. Días después averigua que a las salinas de Araya se llegaba por tierra y por mar, tomando un ferry de irregular horario en Cumaná.

Inicialmente la intención era considerar a Araya como la parte final de un largometraje sobre Venezuela que tenía en mente. La idea del largo estaba ya madurada, se trataba de llevar al cine tres cuentos de media hora cada uno, situados en diferentes paisajes venezolanos, el llano, la montaña y la costa. *El tríptico de Navidad*, como se llamaría el proyecto, contaba ya con el relato del llano basado en un cuento de José Rafael Pocaterra; el de la montaña, elaborado personalmente por Margot en los Andes venezolanos y solo faltaba por decidir el del mar. Pero esta primera concepción sobre el tríptico cambia radicalmente al tocar los suelos salinos de Araya. Esta inhóspita región fascina a Margot.

Llegué al atardecer y me impresionó enormemente ver, en esa soledad, las imponentes ruinas del Castillo de Araya, que daban a entender la grandiosa construcción que pudo haber sido. De hecho, al iniciar las investigaciones sobre este intrigante lugar resultó que el Castillo de Araya fue el segundo en importancia en América Latina después del de Cartagena. Esto hablaba de un esplendor pasado, y el tema ya empezaba atraerme poderosamente. Más aún cuando me adentré en la península, y empecé a recorrer los pueblos y a entablar relaciones con los pescadores y salineros. Así es que el corto de media hora fue creciendo y desplazando la idea del *Tríptico*. Fue en ese momento cuando se desencadenaron todas las imágenes y sentí la necesidad de hablar y contar todo sobre Araya (entrevista realizada en 2007 por Marisol Sanz).

Queriendo encontrar un paisaje que sobresaliera de lo común, la cineasta había encontrado el espacio ideal para el desarrollo de su segunda creación. Intrigada, decide investigar y como no encuentra mucha información en Caracas, viaja a España, al Archivo General de las Indias en Sevilla, donde descansan antiguos documentos sobre los tiempos coloniales de la región. Necesitaba saber qué había detrás de ese silencio, de esa soledad, de ese abandono. Recopilando y leyendo correspondencias, como la hallada entre el rey y el gobernador de Cumaná, Arroyo Daza, pasa semanas compilando todo el material histórico que puede. Efectivamente confirma lo que presentía, Araya fue un importante lugar durante el siglo XVI, y centro de especial interés de piratas y filibusteros del mundo por su rica salina. Para defenderla se tuvo que construir una fortaleza que protegiera la costa de los ladrones de sal, mayormente holandeses. De Sevilla para Holanda, donde encuentra reveladores grabados de la época de la extracción de sal, las jornadas de trabajo y una abundante literatura sobre los *zee rovers* (ladrones del mar).

Toda la investigación previa y profunda obedecía nada más que la necesidad interior de la cineasta de conocer Araya y su pasado, y así poder hablar con conocimiento de causa. Saber lo que había detrás de todo ese mundo, ese paisaje le era necesario, aunque no usara los datos adquiridos. Era una voluntad de conocimiento y no una intención de hacer un estricto documental histórico sobre el lugar ni sobre la extracción técnica de la sal. Por eso, se puede decir que todos esos arduos meses de búsqueda por develar el pasado de Araya –aparte de unas brevísimas referencias necesarias al principio para situar ese pasado- se resumen como en un eco que resuenan en la frase **“la sal era tan valiosa como el oro”**.

Con lo hallado en sus investigaciones retorna a la península de Araya para esta vez convivir con su gente, localizar los exteriores y las personas que participarían en la cinta:

La mayoría de las gentes con las cuales he hecho mi película veían por primera vez en su vida una cámara filmadora. Fue después de convivir con ellos durante algún tiempo, de estudiar sus características más resaltantes, de ganarme su confianza, acostumbrándolos a la idea de que yo no vivía entre ellos como una intrusa, sino como si formara parte de su colectividad, cuando hice la selección de mis personajes. En mi selección privaron dos factores: el tipo humano que mayor interés presentara desde el punto de vista cinematográfico y la composición de la familia que me pareciera más representativa desde el punto de vista sociológico (Storey Richardson, 1959).

El trabajo previo estaba listo. Araya constaría de tres partes: la primera, a manera de prólogo, era muy breve y contaba la historia de Araya y su castillo; luego, la parte central donde se narra la vida de tres familias y tres pueblos en el día a día de la península, y finalmente, a manera de epílogo, la transformación del sistema de explotación de la sal con la introducción de la mecanización.

Para comenzar la filmación contactó a Giuseppe Nisoli, quien le habían sido recomendado por su amigo, el cineasta Bert Haanstra, como un componente camarógrafo. Haanstra había tenido la ocasión de trabajar con Nisoli en algunos documentales de la Shell, cuando él dirigía la Unidad fílmica, por lo que conocía su trabajo. La fecha de la filmación fue determinada en función del inicio de la mecanización y el final de la explotación manual, tal como se venía practicando desde hacía más de cuatro siglos. Se trataba de filmar el momento de transición entre las dos épocas.

Yo siempre he comentado que tuve la oportunidad única de filmar como si la cámara hubiese estado presente en el mismo instante en que entraron los españoles. Así quedó grabado, no sólo la explotación primitiva de la sal, sino un mundo antiguo que se había conservado intacto durante todos estos siglos, quizás por estar aislado (entrevista

realizada por Marisol Sanz, 2007)

Además de haber realizado una importante película desde el punto de vista cinematográfico, el filme se ha convertido en un documento nacional de carácter testimonial, dejando constancia de realidades que desaparecen, como es frecuente en los países latinoamericanos, según ella misma lo expresara.

Estuvieron filmando durante un poco más de un mes, sin contar con laboratorios para ir verificando la calidad del material ay trabajando arduamente de sol a sol: “ En el momento de la filmación [recuerda la cineasta], Nisoli y yo atacamos todo: sonido, imagen, durante seis semanas escasas, solamente los dos. *Araya* es una película que, dentro de las normas técnicas, hubiera llevado un equipo muy importante, por lo menos de quince o veinte personas...” (Díaz Sosa, 1965). Pero se realizó muy modestamente, con un más que mínimo personal y bajo presupuesto. Este aspecto afectó mucho físicamente a Margot, hasta el punto de pagar posteriormente con su salud tan excesiva entrega.

Conservando ese matiz del neorrealismo italiano, decidida por imágenes en blanco y negro, que escogió deliberadamente por su carácter dramático, Benacerraf va introduciendo la cámara en la vida de tres familias de pueblos distintos a lo largo de la península de Araya, encadenando imágenes teñidas de soledad y melancolía propias de un lugar en ninguna parte, olvidando y atrapado en el tiempo.

Si en *Reverón* tuve que proceder de afuera hacia adentro [*aclara para la revista Kena en 1964*], en *Araya* las cosas, los hombres y las mujeres se imponían como un inmenso fresco; así está tratada *Araya*. Al comienzo pensé hacer la vida de una familia (...) Pero a lo largo del trabajo lo hice con tres grupos familiares distintos que se

complementaban.

Es un relato hecho a escala latinoamericana, como una suerte de pintura de grandes dimensiones. Se introduce en la vida cotidiana de los pobladores revelando –a grandes rasgos- las formas estructurales de sociedad que practicaban. Al igual que en su obra *Reverón*, en cuestión de veinticuatro horas intenta dar a conocer un sistema de vida abordando las condiciones humanas más conmovedoras de dos familias salineras y una de pescadores, que se mimetizan con el paisaje.

El texto en *off* (escrito por el poeta Pierre Seghers y Margot Benacerraf) va relatando la vida de los habitantes de Araya representados por tres familias: los Pereda, salineros nocturnos que han trabajado durante toda la noche, y que despuntando el alba comienzan a entregar su cosecha de sal del día anterior formando así esas grandes pirámides blancas; los Salazar, que integran la parte de los salineros diurnos que extraen la sal de día para entregarla también al amanecer, completando así el incesante círculo del trabajo diario; y los Ortiz, que pertenecen al grupo de los pescadores de El Rincón, un pueblito ubicado a treinta km de la salina, que abastece de alimento a toda la región. Esta sistemática organización es la que, desde hace años, se repite incansablemente, y cada una de sus partes se entrelaza en el filme conforme va transcurriendo el día.

En un canto lírico –en imagen y sonido-, trabajando con “...un depurado tratamiento formal y plástico que alterna largos planos con secuencias basadas en un montaje rítmico y rimado de diversas angulaciones en las tomas” (Ortega, 1999: 144) Dice Margot:

Dura una hora y media y es la historia concebida y filmada no como documental,

sino como una película de actores reales de la vida de estas tres familias, si se quiere, con la técnica de neorrealismo italiano, con actores no profesionalmente, estudiando cada toma, dirigiendo a cada personaje de la película como su fuera un actor profesional (Díaz Sosa, 1965).

Insiste en no considerar su obra un documental, sino un relato cinematográfico, pues se concibió y se filmó como una película de ficción.”...escena tal, toma tal, el señor entra por la izquierda, hace esto, se sienta y hace lo otro, con una idea preconcebida antes (...) Un documental está más entregado al azar” (Delpettri, 1977). Por otro lado, Margot agrega que,

Venezuela ha sido siempre un país de choques violentos en el que el problema humano no asido nunca confrontado. Araya estaba entre dos mundos: el antiguo y el moderno. Un cambio en un mes, en dos meses, logra transformar Araya en la planta más moderna de América Latina, pero las estructuras seguían siendo las de un mundo anciano, primitivo, rudimentario. Por eso la anécdota de la película es un texto para enfrentar a esos dos mundos, evitando cuidadosamente hacer artificios con la trama. Para mí hubiera sido mucho más fácil contar la historia de las tres familias, es decir, agregarle elementos clásicos al estilo de “salinero-que-se-enamora-de-una-bella-hija-de-pescadores”; ese tipo de cosas. Renuncié a dramatizar falsamente la situación. Muchos me han calificado como un poco brechtiana en ese sentido, por el afán de descubrir lo insólito bajo lo cotidiano (Pérez, s/f)

La filmación concluye a fines de 1957, pero dado el importante momento político que se vivía en esos días, previos a la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, Benacerraf aplaza su viaje a Francia por cuatro meses.

Es solo a mediados de 1958 que la cineasta llega al laboratorio parisino LTC a enfrentarse

a las imágenes que había filmado sin haber podido verificarlas *in situ*. La labor de montaje y sonido fue ardua, sin pausa, pero con mucha pasión. Se completa el primer montaje que tiene unas tres horas. En el piso superior de los estudios de París. Alain Resnais montaba su *Hiroshima mon amour*. Al finalizar ese primer montaje, Benacerraf se lo muestra a Eli Lotar –el camarógrafo de Buñel-, a Henri Langlois y a Jean Renoir. Asombró mucho el trabajo, mas le recomendaron disminuir el tiempo, ya que tres horas parecían excesivas. Renoir, en cambio, aconsejó no eliminar ninguna escena, “Ante todo no corte ni una sola imagen”, lo que la alentó. Sin embargo lo inevitable se impuso, pues en marzo de 1959 le advirtieron que debía reducir el metraje a la mitad según resolución del Comité de Admisión del Festival de Cannes, razón por la cual trabajó apresuradamente con todo su equipo de posproducción, presionada también por un coproductor francés que recientemente se había unido a la empresa. La premura que reinaba para la presentación de la película derivó en que *Araya* se sonorizara en francés, otro de los requisitos que el festival exigía. No hubo tiempo con subtítulos en francés, porque se dejó para después dicha tarea.

En 1959 *Araya* fue presentada en Cannes con un jurado presidido por el escritor Marcel Achar, e integrado por la actriz Micheline Presle, Julien Duvivier, Gene Kelly, el historiador y crítico Carlos Fernández Cuenca, Michael Cacoyannis, Carlo Ponti y Serge Vassiliev. La cinta venezolana concursaba junto a importantes producciones como *Orfeo negro* de Marcel Camus, *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, *Nazarín* de Luis Bañuel y *Los 400 golpes* de François Truffaut. La presentación en Cannes fue impactante, Venezuela no era conocida en el mundo como país cinematográfico y causó gran revuelo entre los participantes y el público. El filme obtiene, uno tras otro, el Premio Internacional de la Crítica (FIPRESCI) y el premio de la Comisión Superior Técnica del Cine Francés por su “excepcional realización y el estilo fotográfico de las imágenes que realza la calidad del ambiente sonoro”. El Premio Internacional de la Crítica fue compartido *ex aequo* con *Hiroshima mon amour*, y el asombro por el triunfo no fue solamente

por tratarse de una cinematografía desconocida, sino, además, porque la realizadora era una mujer, menuda y ligera. Recordemos que 1959 fue el año en que irrumpe la *nouvelle vague* francesa, y algunos críticos mencionaban a Margot como la nueva ola latinoamericana. Glauber Rocha, quien estaba presente en Cannes como reportero de un periódico brasileño entrevista a Margot porque le había impresionado mucho su película. Muchos años después le confiesa que su primera realización, *Barravento* (1962), fue inspirada en *Araya*, y que el *cinema novo* de Brasil sería una consecuencia directa de la obra venezolana. Así lo señaló Rocha en muchas y variadas ocasiones.

A partir de Cannes Margot Benacerraf es invitada con *Araya* a participar en los festivales internacionales de Moscú, Locarno, Venecia, Edimburgo y San Francisco, entre otros, iniciando así una larga y exitosa trayectoria internacional, plena de reconocimientos y homenajes.



3001



3002



3003



3004



3005



3006



3010



3011



3012



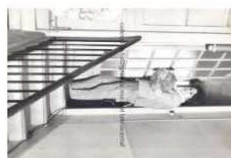
3013



3014



3015



3016



3017



3018



3019



3020



3021



3022



3023



3024



3025



3026



3027



3028



3029



3030



3031



3032



3033



3034



3035



3036



3037



3038



3039



3040



3041



3042



3043



3044



3045



3046



3047



3048



3049



3050



3051



3052



3053



3054



3055



3056



3057



3058



3059



3060



3061



3062



3063



3064



3065



3066



3067



3068



3069



3070



3071



3072



3073



3074



3075



3076



3077



3078



3079



3080



3081



3082



3083



3084



3085



3086



3087



3088



3089



3090



3091



3092



3093



3094



3095



3096



3097



3098



3099



3100



3101



3102



3103



3104



3105



3106



3107



3108



3109



3110



3111



3112



3113



3114



3115



3116



3117



3118



3119



3120



3121



3122



3123



3124



3125



3126



3127



3128



3129



3130



3131



3132



3133



3134



3135



3136



3137



3138



3139



3140



3141



3142



3143



3144



3145



3146



3147



3148



3149



3150



3151



3152



3153



3154



3155



3156



3157



3158



3159



3160



3161



3162



3163



3164



3165



3166



3167



3168



3169



3170



3171



3172



3173



3174



3175



3176



3177



3178



3179



3180



3181



3182



3183



3184



3185



3186



3187



3188



3189



3190



3191



3193



3194



3195



3196



3197



3198



3199



3200



3201



3202



3203



3204



3205



3206



3207



3208



3209



3210



3211



3212



3214



3215



3216



3217



3218



3219



3220



3221



3222



3223



3224



3225



3226



3227



3228



3229



3230



3231



3232



3233



3234



3235



3236



3237



3238



3239



3240



3241



3242



3243



3244



3245



3246



3247



3248



3249



3250



3251



3252



3253



3254



3255



3256



3257



3258



3259



3260



3261



3262



3263



3264



3265



3266



3267



3268



3269



3270



3271



3272



3273



3274



3275



3276



3277



3278



3279



3280



3281



3282



3283



3284



3285



3286



3287



3288



3289



3290



3291



3292



3293



3294



3296



3297



3298



3299



3300



3301



3302



3303



3304



3305



3306



3307



3308



3309



3310



3311



3312



3313



3314



3315



3316



3317



3318



3319



3320



3321



3322



3323



3324



3325



3326



3327



3328



3329



3330



3331



3332



3333



3334



3335



3336



3337



3338



3339



3340



3341



3342



3343



3344



3345



3346



3347



3348



3349



3350



3351



3352



3353



3354



3355



3356



3357



3358



3359



3360



3361



3362



3363



3364



3365



3366



3367



3368



3369



3370



3371



3372



3373



3374



3375

## 5. CONCLUSIONES:

Luego de haber realizado todo el proceso de escaneo, clasificación y organización de la colección fotográfica de MB, se tomó como muestra una muestra intencional, tomando en consideración los proyectos más relevantes de la cineasta: Reverón y Araya. Se estableció un sistema único y exclusivo para este proyecto y esta colección fotográfica que a su lectura hace fácil el entendimiento de los códigos y como consecuencia el rápido alcance a la fotografía y archivo físico.

En este proceso se logró entonces inventariar y clasificarlas por proyectos logrando obtener en su totalidad 1.492 fotografías y específicamente en Reverón 408 fotografías y en Araya se identificaron 778 fotografías.

Para organizarlas se logró establecer tres tipos de archivos fotográficos, uno digital con una resolución óptima de 300 dpi Tiff para lograr hacer de esta fotografía ediciones y modificaciones que se adapte a las necesidades de diseñadores, investigadores y curadores. Otro catálogo digital que tiene baja resolución de 72 dpi .jpg para no tener tanta capacidad de memoria y sea manejable en la base de datos y tiene además para conservar el derecho de autor una marca de agua para evitar copias ilícitas. Y para conservar la fotografía de papel se estableció bajo la misma clasificación y codificación un archivo fotográfico físico para conservarla y preservarla en el tiempo, puede ser utilizada y ubicada por el catálogo digital.

## 6. RECOMENDACIONES:

Se recomienda mantener siempre el orden las fotografías en sus archivos respectivos y que sea gente capacitada y profesional y con el compromiso implícito de mantener y preservar la colección como los bienes documentales de la Sra. Margot Benacerraf.

Uno de los deseos de la Sra. Margot y que de hecho -ha realizado todos los arreglos legales para cuando ya no esté entre nosotros- es donarlo a la Fundación Andrés Bello como baluarte cultural y del cine venezolano. La recomendación para no perder el trabajo realizado de clasificación y organización es mantener la misma codificación para éstas u otras fotos de la misma colección, sean digitales o físicas.

De los documentos se recomienda que se incorporen en la base de datos, ya que el formato Dublin Core se adapta a todo tipo de documentos y así pueden relacionar los documentos con las fotografías y otros recursos.

## 7. FUENTES CONSULTADAS

- Mc Namara. G., Luciana. 2006. Vida y Obra de Margor Benacerraf. Colección Cineastas. Editorial Cinemateca Nacional, 2009.
- El proyecto de investigación: guía para la su elaboración / Arias Odon, Fidas G, 5ta ed.- Caracas; Episteme, 2006.
- Metadados Dublin Core / María Jesús Lamarca Lapuente: Hipertexto: El nuevo concepto de documentos en la cultura de la imagen (en línea) Consultado (9/2/2012) Disponible en la web <http://bit.ly/13SrnN4>
- Ella es la piedra angular del cine venezolano / Alessandra Granados – Los Imposibles / Leonardo Padrón: La Onda La Superestación (en línea) Consultado el (3/1/2012) Disponible en la web: <http://bit.ly/15alpeO>
- Araya es la vivencia de un pueblo que nace entre la sal y el amor / Desirée Depablos – Guatire.com: Ciudad Virtual (en línea) Consultado (5/1/2012) Disponible en la web: <http://bit.ly/Zt8BbV>
- Margot Benacerraf – Wikipedia: la enciclopedia libre (en línea) Consultado el (3/1/2012) Disponible en la web: <http://bit.ly/121Dpnh>
- Dimensión documental de la fotografía / Félix del Valle Gastaminza: Universidad de Madrid. Conferencia Magistral leída el 29 de Octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F. del 28 al 31 de Octubre de 2002 y organizado por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora: México D.F, 2002.

- Margot Benacerraf / Luciana Grioni.- caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela, nº 9 cuadernos, cineastas, venezolanos, 2009. 100 p.