

**ANÁLISIS SEMIÓTICO AL MONTAJE DEL DOCUMENTAL UNIVERSITARIO**

**MÓNICA MARCELA PADILLA GÓMEZ**

**UNIVERSIDAD DE MANIZALES  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO  
MANIZALES  
2006**

**ANÁLISIS SEMIÓTICO AL MONTAJE DEL DOCUMENTAL UNIVERSITARIO**

**MÓNICA MARCELA PADILLA GÓMEZ**

**Tesis de grado**

**Asesora: Eliana Herrera Huérfano  
Comunicadora Social y periodista**

**UNIVERSIDAD DE MANIZALES  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y PERIODISMO  
MANIZALES  
2006**

## CONTENIDO

	Pág.
1. MARCO CONCEPTUAL	1
2. ANTECEDENTES	4
3. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS	6
4. JUSTIFICACIÓN	7
5. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
6. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS Y OBSERVACIONALES	9
7. MONTAJE DOCUMENTAL	10
7.1 IDEOLOGÍAS DEL MONTAJE	10

	Pág.
7.1.1 EL MONTAJE NARRATIVO Y LA GRAN SINTAGMÁTICA DEL FILM	13
7.1.1.1 El raccord y el montaje narrativo	18
7.1.2 MONTAJE EXPRESIVO Y PRODUCCIÓN SIMBÓLICA	19
7.2 SEMIOLOGÍA Y CINE	24
7. 2.1 ICONO CINEMATOGRAFICO Y REPRESENTACIÓN	33
7. 2.1.1 Entidades semióticas específicas del lenguaje cinematográfico	34
7.2.2 CONNOTACIÓN Y MONTAJE	40
7.2.2.1 La yuxtaposición productiva	41
7.2.3 MÉTODOS DE MONTAJE Y EL MONTAJE INTELECTUAL	42

	Pág.
7.2.3.1 Dialéctica del montaje	46
7.3 DOCUMENTAL E HISTORIA	48
7.3.1 EL DOCUMENTAL EXPOSITIVO	50
7.3.2 EL DOCUMENTAL OBSERVADOR	54
7.3.3 EL DOCUMENTAL INTERACTIVO	55
7.3.4 EL DOCUMENTAL REFLEXIVO	57
7.3.5 ESCRITURA DOCUMENTAL	60
8. ESTRATEGIA METODOLÓGICA	63
9. INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS	65

	Pág.
9.1 ASPECTO RÍTMICO	65
9.2 ASPECTO SINTAGMÁTICO Y SINTÁCTICO	72
9.2.1 Escenas	72
9.2.2 Sintagmas frequentativos	74
9.2.3 Sintagma descriptivo	78
9.2.4 Secuencia	79
9.2.5 Sintagmas alternantes	80
9.2.6 Raccord	82
9.3 ASPECTO DOCUMENTAL	85

	Pág.
9.4 ASPECTO SEMÁNTICO	91
9.4.1 Metáforas ideológicas	91
9.4.2 Producción dialéctica audio/imagen	93
9.4.3 Metáforas dramáticas	97
9.4.4 Metáforas plásticas	101
9.4.5 Contrapunto sonoro	105
9.5 MÉTODOS DE MONTAJE	108
10 CONCLUSIONES	112
10.1 SOBRE LAS UNIDADES SEMIÓTICAS AUDIOVISUALES	112

	Pág.
10.2 SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DEL DOCUMENTAL UNIVERSITARIO.	114
10.1.1 Montaje documental naturalista	115
10.1.2 Montaje documental artificioso	118
10.1.3 Montaje documental alegórico	120
11. BIBLIOGRAFÍA	123
12 ANEXOS	126
12.1 Sinopsis de los documentales universitarios analizados	127
12.2 Instrumento	128



## 1. MARCO CONCEPTUAL

**RACCORD:** Definido por Noel Burch como cualquier elemento que garantice la continuidad entre dos o más planos.

**RACCORD DINÁMICO:** Para Burch, este tipo de raccord se presenta cuando el corte entre dos planos se produce en un momento en que existe movimiento al interior del encuadre de alguno de los planos.

**FUERA DE RACCORD:** Se presenta cuando, mediante el corte entre dos planos, se incurre en alguna de las formas de violación de continuidad (de mirada, de posición, de velocidad de movimiento, etc).

**RITMO CINEMATOGRAFICO:** Según Eisenstein, resulta de la relación establecida entre el movimiento dentro del encuadre y la duración del plano. La sucesión de estas relaciones, es la que determina la cadencia general de los diferentes grupos sintagmáticos del film.

**MONTAJE DIALÉCTICO:** Es obtenido de la articulación de elementos contradictorios cuya yuxtaposición genera un nuevo significado. Se inscribe dentro del montaje expresivo, caracterizado por producir sentido denotado y connotado sólo mediante el proceso de edición.

**CONNOTACIÓN:** Entendida desde el concepto de Eco, como la función semiótica en la que el plano de la expresión, está constituido por otra semiótica, es decir, se presenta una codificación secundaria.

**DENOTACIÓN:** Se presenta cuando existe una relación directa entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

**DIÉGESIS:** Christian Metz la define como el desarrollo narrativo de los hechos.

**SINTAGMA:** Para Christian Metz es la unidad narrativa compuesta por un conjunto de planos, cuya clasificación va desde el gran sintagma (todo el film), hasta los diferentes grupos sintagmáticos que componen el producto audiovisual. Metz identifica el plano autónomo como la unidad mínima de la cadena sintagmática.

**FRAGMENTO:** Concepto planteado por Eisenstein como unidad de significación delimitada por el encuadre, que difiere del plano, porque no se limita a ser una unidad de representación, sino también discursiva. El fragmento pretende producir significado mediante el proceso selectivo de encuadrar una porción de realidad (a través de la cámara), obedeciendo a los propósitos del realizador. Eisenstein prefiere utilizar así este concepto en lugar de *plano*, para reforzar las cualidades discursivas del lenguaje audiovisual, como se dijo anteriormente, en oposición a las teorías que abogan por un cine cuya representatividad es considerada como análoga a la realidad.

**CÓDIGO:** Definido por Eco como la norma que permite poner en relación unidades del plano de la expresión con unidades del plano del contenido. Es “una entidad doble que establece, por un lado, correlaciones semánticas y, por otro, reglas para las combinaciones sintácticas”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ECO, Umberto. Tratado de Semiótica General. ed. Lumen. Barcelona, 2000. p. 145.

**SIGNO:** A diferencia de Saussure, Eco considera que los signos no son fijos, sino “resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código”<sup>2</sup>.

**ICONO:** Es el signo que presenta una relación de semejanza con el objeto representado. Pero Eco comprende que “*el juicio de semejanza se pronuncia a partir de criterios de pertinencia establecidos por convenciones culturales*”<sup>3</sup>. El icono se organiza bajo unidades mínimas de significado que no son fijas, pues como lo explica Metz, “*las figuras cinematográficas (o algunas de ellas) adquieren un significado concreto en cada contexto, pero (...) «tomadas en sí mismas» no tienen valor fijo*”<sup>4</sup>. En otras palabras, un plano es susceptible de adquirir su significado cuando se relaciona con otros, lo que implica que el sentido resulta de su contexto sintagmático y puede variar (porque no es fijo) cuando se toma aisladamente.

**HIPOCODIFICACIÓN:** proceso mediante el que se aceptan, provisionalmente, porciones macroscópicas de distintos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones de contenido vagos, pero efectivos, aunque seguidos por reglas desconocidas. Esto no quiere decir que los códigos que son proceso de la hipocodificación, no puedan llegar a construir mensajes comprensibles para un receptor, sólo que esos mensajes, aparecerán como imprecisos o ambiguos, pero no completamente enigmáticos. Simplemente, las reglas son desconocidas, porque se ignoran las normas combinatorias de articulación de esas porciones macroscópicas que se aceptan como unidades pertinentes.

---

<sup>2</sup> Ibid. p. 84.

<sup>3</sup> Ibid. p. 292.

<sup>4</sup> METZ, Christian. Lenguaje y Cine. ed. Planeta. Barcelona, 1973.p 171.

## 2. ANTECEDENTES

En términos históricos, el análisis del montaje de productos audiovisuales es una actividad que comenzó a desarrollarse desde finales de la década de los veinte con cineastas como Pudovkin y Eisenstein.

Actualmente existen en Colombia tres estudios relacionados con el montaje. Dos de ellos son propuestas de montaje para la realización de un producto audiovisual:

\* RODRIGUEZ, Carlos Fernando; PUENTE, Orlando y SUAZA, Iván. La ciudad: el Reflejo de sus Conflictos de Convivencia desde una Visión Poética en un Proceso Audiovisual. Tesis de Grado, Universidad del Valle. Colombia, 1995.

\* GONZÁLEZ BALLESTEROS, Jairo Humberto y TEODORO BERMÚDEZ, Melissa Elena. El Tiempo Como Recurso Expresivo en el Cine. Tesis de Grado, Pontificia Universidad Javeriana. Santa Fe de Bogotá.

El tercer estudio plantea una serie de principios básicos para el proceso de montaje:

\* SÁNCHEZ, Claudia y RENNEBERG Tatiana. Edición (microficha): Un Momento Creativo. Tesis de Grado, Universidad del Valle. Colombia, 1994.

A mayor escala, o en términos internacionales, los libros que se señalarán a continuación, se centran en fundamentos teóricos elementales sobre el problema del montaje. Las tres

últimas referencias bibliográficas, abordan el tema relacionándolo con el género documental:

\* REISZ, Karel. Técnica del Montaje Cinematográfico. ed. Taurus. Madrid, 1980.

\* EISENSTEIN, Sergei Mijáilovich. El Sentido del Cine. ed. Siglo XXI. México, 1986.

\* JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie. La Práctica del Montaje. ed. Gedisa. Barcelona, 1992.

\* BAUDRY, Anne. Montaje y Dramaturgia en el Cine Documental. En: Signo y Pensamiento N. 35. Universidad Javeriana: Departamento de Comunicación. Bogotá, 1999.

\* FELDMAN, Simón. Guión Argumental. Guión Documental. ed. Gedisa. Barcelona, 1990.

\* NICHOLS, Bill. La Representación de la Realidad. ed. Paidós. Barcelona, 1997.

En cuanto a la situación que dio origen a esta propuesta, cabe resaltar que surgió a partir de la experiencia como realizadora en la práctica profesional. Durante este proceso, se plantearon inquietudes sobre cómo debía estructurarse un producto audiovisual específico después de haber superado las etapas de pre-producción y producción. Dichas inquietudes, también se remiten a la forma en que debe desarrollarse el proceso de escritura en ficción y en documental, y sobre el papel del montaje dentro de estos procesos.

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1 GENERAL:**

**Elaborar desde los puntos comunes y divergentes una caracterización del montaje en el documental universitario en Colombia.**

#### **ESPECÍFICOS:**

3.1.1 Reconocer las modalidades documentales que prevalecen en los productos audiovisuales universitarios.

3.1.2 Determinar el tipo de montaje que predomina en los documentales.

3.1.3 Describir las características que presenta el raccord dentro del montaje de los documentales universitarios.

3.1.4 Identificar qué tipo de codificación (primaria o secundaria) opera en el montaje del documental universitario.

3.1.5 Describir la forma en que el montaje contribuye al proceso de producción simbólica, desde la connotación y/o la denotación.

3.1.6 Establecer el tipo de ritmo que se construye a través del montaje en cada uno de los documentales.

#### **4. JUSTIFICACIÓN**

Discutir sobre el montaje cinematográfico a partir de sus características simbólicas, es relevante en la medida en que la semiología del cine es una disciplina todavía en construcción, como lo argumenta Christian Metz.

Pero aún en los casos en los que el montaje no es abordado desde la semiótica, resulta importante cualquier aporte conceptual al respecto (sólido en términos académicos, claro está), no sólo porque se trata de uno de los elementos específicos del lenguaje cinematográfico, sino también porque la producción bibliográfica sobre el montaje es escasa, especialmente la que se refiere a montaje documental (aunque es importante tener en cuenta que la producción bibliográfica no es valiosa por su cantidad, sino por su calidad).

Pero otra de las razones por las que resulta interesante estudiar el montaje de los documentales universitarios, tiene que ver con las relaciones que se pueden establecer entre éste y las clásicas forma de montar, pues como lo ha demostrado la historia del cine, las posibilidades técnicas y las exploraciones estéticas son dos aspectos que están particularmente ligados en este lenguaje.

El montaje en el documental está sujeto a una lógica diferente a la de la ficción. La continuidad que debe garantizar la articulación de los diferentes elementos audiovisuales, estará determinada ya no por una historia y su espacio tiempo, sino por la argumentación del realizador, lo que implica que el montaje debe estar al servicio de la creación de conceptos. Lo interesante radica en observar como un lenguaje hipocodificado como el cine, tiene la posibilidad de producir sentido (connotado y denotado) a través de elementos como el montaje.

## **5. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **5.1 ¿Cuáles son las características del montaje en el documental universitario en Colombia?**

#### **PREGUNTAS SUBORDINADAS**

5.1.1 ¿Qué modalidades documentales prevalecen en los productos audiovisuales universitarios?

5.1.2 ¿Qué tipo de montaje predomina en los documentales universitarios?

5.1.3 ¿Qué características presenta el raccord dentro del montaje?

5.1.4 ¿Qué tipo de codificación (primaria o secundaria) opera en el montaje del documental universitario?

5.1.5 ¿Cuál es el tipo de producción simbólica más recurrente del montaje en el documental universitario en términos de denotación y connotación?

5.1.6 ¿Qué tipo de ritmo se construye en cada documental a través del montaje?



## 6. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS Y OBSERVACIONALES

Categorías de análisis	Categorías Observacionales	Variables	Indicadores	
<b>Montaje</b>	Producción simbólica	Connotación	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Contrapunto sonoro</li> <li>* Metáforas plásticas</li> <li>* Metáforas ideológicas</li> <li>* Metáforas dramáticas</li> </ul>	
		Denotación	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Alternancia de partes diferenciadas</li> <li>* Alternancia de dimensiones relativas</li> <li>* Alternancia de acciones convergentes</li> </ul>	
	Raccord	Fuera de raccord		
		Estático		
	Dinámico	<ul style="list-style-type: none"> <li>* De Mirada</li> <li>* De posición</li> <li>* De dirección</li> <li>* De velocidad de Movimiento</li> </ul>		
	Tipo de montaje	Métrico		
		Rítmico	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Ritmo analítico</li> <li>* Ritmo sintético</li> <li>* Ritmo arrítmico</li> <li>* Ritmo in crescendo</li> </ul>	
		Tonal		
		Armónico		
		Intelectual		
<b>Estructura Documental</b>	Modalidad	Expositiva		
		Observadora		
		Interactiva		
		Reflexiva		

## **7. MONTAJE DOCUMENTAL**

Toda la argumentación teórica de esta investigación se desprende del concepto de comunicación entendido por Umberto Eco como el continuo proceso de construcción simbólica mediado por la cultura.

Esta discusión está estructurada en tres bloques. El primero de ellos explora cómo ha sido concebido el montaje a lo largo de la historia, en relación a sus funciones en la construcción de significado. El segundo examina las características del cine como lenguaje. Y el último bloque, establece la relación entre el documental y el montaje, dentro de su proceso de transformación histórica.

### **7.1 IDEOLOGÍAS DEL MONTAJE**

Orson Welles afirmó que el montaje construye toda la elocuencia del cine. Para Robert Bresson el montaje es el paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Godard plantea que si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón. Y Pudovkin aseguró que el montaje es la base estética del film. Estas definiciones envuelven el carácter semántico, sintáctico, rítmico, y estético del montaje, respectivamente.

Sin embargo, el montaje no siempre ha contado con definiciones como estas. A lo largo de la historia cinematográfica, el concepto ha atravesado por bastantes y variadas valoraciones. Eisenstein se refirió al caso ruso de esta continua transformación conceptual, como la tormenta “pro-montaje” y “contra el montaje”: *“En un periodo de la cinematografía soviética se creyó que el montaje lo era todo. Actualmente finalizamos otro*

*periodo, en el que el montaje se considera nada*”<sup>5</sup>. De hecho, entender el montaje como “*la organización de los planos [visuales] de una película según ciertas condiciones de orden y duración*”<sup>6</sup>, se acerca más a esa apreciación “nihilista”\*, pues no sólo ignora los elementos sonoros, sino que además sólo reconoce funciones sintácticas del montaje.

Esta discusión sobre el valor del montaje en el proceso de construcción cinematográfica, se ve personificada por lo que Jacques Aumont, denomina las dos ideologías del montaje: el montaje transparente y el montaje dialéctico o intelectual.

El *montaje transparente* y cuyo vocero principal es André Bazin, defiende la idea de que el filme no debe dejarse ver a sí mismo (mediante el montaje), sino que debe “dejar ver” los acontecimientos.

Esa transparencia, se sustenta en el argumento de que el realismo es un elemento connatural al cine, por lo que el montaje que “se nota”, es un mecanismo manipulador y artificial que irrespeta la naturaleza misma del lenguaje audiovisual; naturaleza que, además, está configurada por el aspecto mecánico y automático de la reproducción filmica.

En otras palabras, Bazin invita al cine a que acentúe ese carácter realista, obedeciendo a su naturaleza icónica: “*Es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje sólo se puede utilizar en sus límites precisos, so pena de atentar contra la propia ontología de la fábula cinematográfica*”<sup>7</sup>. Es así como Aumont explica que para Bazin “*el montaje será «prohibido» (destaquemos de pasada la normatividad característica del sistema de Bazin), cada vez que la situación real – o mejor dicho, la situación referencial del acontecimiento diegético en cuestión- sea muy*

---

<sup>5</sup> EISENSTEIN, Sergei Mijáilovich. El Sentido del Cine. ed. Siglo XXI. México, 1986. p. 11

<sup>6</sup> JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie. La Práctica del Montaje. ed. Gedisa. Barcelona, 1992. p. 17

\* Este concepto debe entenderse aquí como la negación a los valores atribuidos al montaje.

<sup>7</sup> BAZIN, André. Orson Welles, citado por AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. Estética del Cine. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. p. 72

«ambigua»: cada vez, por ejemplo, que el resultado de la situación sea imprevisible (al menos en principio)”<sup>8</sup>. De manera que para Bazin, el montaje estará *prohibido* cuando la situación sea impredecible; pero aún en los casos que permitan utilizar sucesiones de planos, dicha sucesión debe estar lo más “enmascarada” posible.

Una de las formas de garantizar ese “enmascaramiento”, explica Aumont, consiste en rechazar el montaje fuera de *raccord*, lo que implica en términos de Noel Burch, desechar los cortes abruptos que violen “*cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos*”<sup>9</sup>.

Burch clasifica el *Raccord* a nivel del espacio y a nivel del espacio-tiempo. En el primer grupo, se encuentran los *raccords* de mirada, dirección y posición, que por definición, implican que cada cambio de plano respete el eje hacia donde se dirigen la mirada, el movimiento y la posición (de objetos o de personas) y así garantizar que exista continuidad. En el segundo grupo o el del nivel espacio temporal, se ubica el *raccord* de velocidad de movimiento. Debido al tamaño de la pantalla de cine, cualquier movimiento parece más rápido en un primer plano que en un plano general (pues el objeto fotografiado debe recorrer un mayor espacio en la pantalla durante el mismo tiempo que se tomaría en un plano más abierto). Para corregir esta molestia, debe falsearse la velocidad en uno de los planos para que parezca la misma y este proceso es el que permite que se respete el *raccord* de velocidad.

Es así como el *raccord* nace de la necesidad de que el espectador no sienta ninguna molestia al percibir un film. Y fue una de las conclusiones a las que llegaron cineastas como el estadounidense D. W. Griffith, quien además de este aporte, popularizó el uso de los primeros planos, el flash back, la descomposición en planos y el montaje paralelo en el género de ficción. En otras palabras, Griffith comienza a hacer más complejo el diseño sintagmático de la estructura narrativa.

---

<sup>8</sup> AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del Cine*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996. p. 73

<sup>9</sup> BURCH, Noel. *Praxis del Cine*. Ed Fundamentos. Madrid, 1985. p 19.

### 7.1.1 EL MONTAJE NARRATIVO Y LA GRAN SINTAGMÁTICA DEL FILM

Christian Metz comprende el film como un gran sintagma, es decir, como un gran conjunto de planos, que a su vez está compuesto por otros sintagmas. De esta manera, Metz clasifica los diferentes tipos sintagmáticos que pueden conformar un producto audiovisual (ver cuadro n.1).

*Cuadro N. 1: Sintagmática del film narrativo*

<b>“Gran Sintagmática del Film Narrativo”</b>	<b>Escena</b>	Unidad de narración que presenta una acción con un tiempo y un espacio			
	<b>Secuencia</b>	Unidad que presenta una acción que se desarrolla en varios lugares y tiempos			
	<b>Sintagma Alternante</b>	En Metz	Unidad de narración que alterna diferentes líneas de acción	Montaje Alternativo	Alternancia de acciones diferentes
				Montaje Alternado	Alternancia de planos para narrar una misma acción, o varias acciones que coincidirán
		Montaje Paralelo		Yuxtaposición de planos sin vínculo espacio temporal.	
		En Deleuze		Montaje Paralelo o de partes diferenciadas	Alternancia de acciones diferentes
				Alternancia de acciones convergentes	Alternancia de planos para narrar acciones que coincidirán
				Alternancia de dimensiones relativas	Alternancia lograda mediante la escala de planos
	<b>Sintagma frecuentativo</b>		Número indefinido de acciones que el montaje comprime.	Frecuentativo pleno	El tiempo deja de ser lineal y todas las acciones se involucran en una sola gran sincronía.
		Semi-frecuentativo		Pequeñas sincronías que dan la sensación de evolución lenta pero constante de un proceso.	
		Sintagma seriado		Breves evocaciones o alusiones sobre un mismo tema.	
	<b>Sintagma descriptivo</b>	Obedece ya no al encadenamiento temporal del significado sino a su ordenamiento espacial. Este sintagma puede recaer sobre acciones, pero sólo si su único tipo de relación inteligible es el paralelismo espacial			
<b>Plano Autónomo</b>	Se manifiesta en forma de inserto único que se encuentran en un sintagma mayor que le es extraño (sin vínculo espacio temporal).	No diegéticos	El plano no tiene relación espacio temporal con la historia narrada. Predomina sentido metafórico.		
		Subjetivos	Recrean percepciones o sensaciones del personaje.		
		Desplazados	Sustraídos de un sintagma de la narración y colocadas como enclaves dentro de otro sintagma extraño		
		Explicativos	Resalta un detalle para aclarar algún aspecto diegético.		

En el primer tipo se encuentra la *escena*<sup>\*</sup>, entendida como una unidad referida a una acción desarrollada en un tiempo y en un espacio. El segundo sintagma es la *secuencia*<sup>\*</sup>, caracterizada por ser una unidad que comprende una acción compleja que se desarrolla en varios lugares. El *sintagma alternante*, que corresponde al tercer tipo, se refiere a la unidad de narración que mantiene diferentes líneas de acción juntas gracias al montaje. Este último sintagma, se divide a su vez en tres subtipos: el *montaje alternativo* (alterna acciones diferentes), el *montaje alternado* (alterna mediante los cambios de plano una misma acción o varias acciones que coincidirán) y el *montaje paralelo*, en el que las acciones presentadas no tienen ninguna relación espacio temporal, por lo que pueden generarse interesantes simbolismos que nacen de la yuxtaposición de planos.

Pero Metz no fue el único que hizo referencia al sintagma alternante. Gilles Deleuze no sólo se interesó por esta forma de estructurar el relato, sino que además reconoce que es un aporte a la cinematografía realizado por la escuela americana (encabezada por Griffith). A este tipo de montaje, lo llamó *Montaje de Alternancia Rítmica*, compuesto por tres formas: *la alternancia de partes diferenciadas, la de dimensiones relativas y la de acciones convergentes*. Griffith, explica Deleuze, concibe el film como una organización, una gran unidad orgánica, y dentro de ese organismo se desarrolla *la alternancia de partes diferenciadas* mediante el montaje alternado paralelo: “*El organismo es ante todo una unidad en lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas: están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el norte y el sur, los interiores y los exteriores, etc. Estas partes son tomadas en relaciones binarias que constituyen un montaje alternado paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la de otra de*

---

<sup>\*</sup> Los conceptos de *escena* y *secuencia* aquí utilizados, corresponden específicamente a la propuesta sintagmática de Metz, pero esto no implica que existan otros tipos de sintagmas en los que *inicialmente* no pudieran presentarse también escenas y secuencias. Simplemente, Metz convertiría la escena (por ejemplo) en otro tipo sintagmático, cuando se llegara a romper la unidad de tiempo, de espacio o de acción. De manera que estas clasificaciones no corresponden, en esta investigación, a unidades fijas de estructuración de guión, sino que deben entenderse como categorías de análisis que permiten estudiar no sólo el andamiaje sintagmático de un producto audiovisual, sino también la forma en que se organizan los significados.

*acuerdo con un ritmo*”<sup>10</sup>. Aquí es importante diferenciar el montaje paralelo de Metz y el de Deleuze. Para el primero, se trata, como se explicó anteriormente, de relacionar dos acciones que no tienen vínculos de espacio o de tiempo, sino de significado connotado, o de simbolismos propuestos por esa relación. Para Deleuze, en cambio, es un montaje en el que se alternan acciones diferentes, que en términos de Metz, sería un sintagma alternante, cuyo subtipo sería un montaje alternativo.

La segunda forma planteada por Deleuze, es decir, la de las *dimensiones relativas*, se refiere a cómo entran a relacionarse las partes (personajes, escenarios, etc.) y el conjunto mediante el intercambio de los tamaños del plano. “*La inserción del primer plano, en este sentido, no sólo produce el agrandamiento de un detalle sino que trae aparejada una miniaturización del conjunto, una reducción de la escena (a la escala de un niño, por ejemplo, como el primer plano del pequeño asistiendo al drama en la matanza [película de Griffith])*”<sup>11</sup> La interacción de las partes constitutivas, explica Deleuze, al entrar en conflicto amenazan el conjunto orgánico (inicio del nudo argumental). Pero también deben buscar el modo de restaurar la unidad (que corresponde al desenlace).

La tercera forma de variación rítmica (acciones convergentes), se caracteriza porque “*se alternan los momentos de dos acciones que llegarán a coincidir. Y cuanto más convergen las acciones, cuanto más cercana se halla la unión, más rápida será la alternancia*”<sup>12</sup>. La variación rítmica de Deleuze, equivalen al montaje alternado de Metz (acciones simultáneas que se alternan).

Pero aunque resulte confuso descubrir las equivalencias y diferencias entre las categorías de Metz y Deleuze, lo importante es reconocer que ambos conciben los subtipos del sintagma

---

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. La Imagen-Movimiento. ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México. P. 52 y 53.

<sup>11</sup> Ibid. p. 53.

<sup>12</sup> Ibid. p. 54.

alternante de manera diferente, pero el tipo sintagmático como tal (sintagma alternante), es el mismo.

Retomando los tipos de sintagmas de Metz, el cuarto es el denominado *sintagma frecuentativo*. Éste se caracteriza por mostrar “*un proceso completo que agrupa virtualmente un número indefinido de acciones particulares que sería imposible abarcar con la mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérselo en una forma casi unitaria*”<sup>13</sup>. Es así como este sintagma se divide en tres subtipos: el *frecuentativo pleno* (el tiempo deja de ser lineal y todas las acciones se involucran en una sola gran sincronía), el *semi-frecuentativo* (pequeñas sincronías que dan la sensación de evolución lenta pero constante) y el *sintagma seriado* (breves evocaciones o alusiones de un mismo tema). El quinto sintagma, a diferencia de los cuatro anteriores, ya no estará relacionado con la forma en que se disponen en el tiempo determinadas acciones, sino con la forma en que se dispone el espacio, o en otras palabras, este sintagma equivale al ordenamiento espacial del significado, pero no a su encadenamiento temporal: “*Un sintagma descriptivo puede muy bien recaer sobre acciones, siempre que sean acciones cuyo único tipo de relación inteligible sea el paralelismo espacial (en cualquier momento del tiempo en que se las tome), es decir, acciones que el espectador no puede conectar mentalmente en el tiempo*”<sup>14</sup>.

El último de los sintagmas planteados por Metz, que para ser más puntuales no es un sintagma como tal sino su unidad mínima, es el *plano autónomo*. Para Metz, este concepto se refiere a los *insertos* que se encuentran en un sintagma mayor. Y sólo tendrá la calidad de inserto, bajo dos condiciones, la primera es aparecer sin la compañía de otros planos y la segunda es surgir en un sintagma extraño. El plano autónomo tiene cuatro subtipos: *no diegéticos*\* (no tiene relación espacio temporal con la historia narrada. Predomina sentido

---

<sup>13</sup> METZ, Christian. La Gran Sintagmática del Film Narrativo. En: BARTHES, Roland y otros. Análisis Estructural del Relato. ed. Niebla. 1976. p. 149

<sup>14</sup> Ibid. p. 150

\* Diégesis entendida como el desarrollo narrativo de los hechos.



metafórico), *subjetivos* (recrea percepciones o sensaciones del personaje mediante cámara objetivo o subjetiva), *desplazados* (sustraídos de un sintagma de la narración y colocadas como enclaves dentro de otro sintagma extraño) y *explicativos* (resalta un detalle para aclarar algún aspecto diegético).

Esta tipología desarrollada por Metz, agrupa los elementos que pueden conformar cualquier andamiaje de un sintagma total. Sin embargo, cuando se trata de hablar de estructuraciones generales, la literatura, a través de la teoría narrativa, puede aportarle elementos a la tipificación sintagmática de Metz, con el fin de realizar clasificaciones más globales. Uno de esos aportes literarios es la *estructura lineal*, en la que los elementos del relato se suceden en una progresión continua, debido a que el tiempo (o el planteamiento argumentativo) se desarrolla vectorialmente<sup>♦</sup>. La segunda estructura es la *circular*, que se presenta cuando el final del relato regresa a su comienzo o cuando después de haber planteado todo el desarrollo temático, al finalizar la narración, ésta retorna al planteamiento inicial.

Los tipos sintagmáticos de Metz, también podrían ordenarse bajo estas lógicas de organización propuestas por la literatura. Así por ejemplo, un producto audiovisual cuyo desarrollo narrativo involucre una argumentación que va evolucionando mediante un sintagma general (o total) en el que alterna diferentes acciones, será un sintagma lineal alternativo: lineal porque la argumentación se desarrolla vectorialmente (o evolutivamente) y alternativo porque alterna diferentes líneas temáticas o de acción. De igual manera, si en vez de exponer la argumentación vectorialmente, lo hiciera regresando al principio del relato o del planteamiento, el desarrollo ya no sería lineal, sino circular, por lo que el sintagma total sería circular alternativo. De manera que si la clasificación de Metz opera dentro de la organización a menor escala de los diferentes sintagmas que conforman el sintagma mayor (aunque también puede operar a gran escala), la clasificación literaria

---

<sup>♦</sup> El vector es una línea recta que siempre se dirige hacia el mismo sentido, en este caso, hacia delante.

puede permitir identificar la organización general del sintagma total. De esta forma, agrupar las tipologías literaria y sintagmática, puede dar referencias más precisas sobre la estructuración de un producto audiovisual.

#### **7.1.1.1 El raccord y el montaje narrativo**

Griffith utiliza en su montaje todos los sintagmas que operan con elementos del espacio y del tiempo. Gracias a esto, el montaje adquiere intenciones dramáticas más evidentes\*, en oposición al montaje transparente, que pretende respetar la realidad reduciendo al mínimo lo que Bazin denomina manipulaciones artificiosas de la realidad, dentro de las cuales se encuentra el montaje. Pero ambos tipos de montaje comparten la decisión de conservar el raccord para facilitar la recepción de una película. Bajo esa misma lógica, ninguna de estas formas de montaje hace uso de las figuras sintagmáticas de Metz cuando se trata de explorar con las posibilidades de significar a partir de subtipos como el inserto no diegético o el montaje paralelo (desde el concepto de Metz), subtipos que se caracterizan por privilegiar el significado connotado – porque rompen la continuidad espacio-temporal-.

De manera que los aportes realizados por la escuela americana al lenguaje cinematográfico, constituyen elementos característicos del montaje *narrativo* (y no *expresivo*, como se verá más adelante), que es como define Marcel Martin al proceso de “*reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (...) y desde el punto de vista psicológico*”<sup>15</sup>. Igual que los raccords, el papel del montaje narrativo es estar al servicio de la historia con el fin de hacerla más clara, y de esta forma, permitir que su percepción sea más cómoda.

---

\* Vale la pena recordar que el montaje narrativo es más permisivo que el transparente, cuando se trata de utilizar con fines dramáticos elementos como el flash back o el fundido encadenado así como algunas formas de estructuración sintagmática, por lo que las diferencias con la concepción Baziniana, aunque sutiles, siguen trazando límites importantes.

<sup>15</sup> MARTIN, Marcel. El Lenguaje del Cine. Ed. Gedisa. Barcelona, 1996. p. 144

Sin embargo, las posibilidades dramáticas que pueden surgir de provocar incomodidad en el espectador son infinitas, porque “una *«molestia» puede constituir un elemento de tensión absolutamente constructivo*”<sup>16</sup>. Y los soviéticos explotaron esas posibilidades con notable habilidad mediante el *montaje expresivo*, caracterizado porque “deja verse”, en oposición al montaje transparente de Bazin y al montaje narrativo de Griffith (ver cuadro 2).

**Cuadro N. 2: El montaje de acuerdo a sus funciones semánticas (AUMONT, Jacques. *Estética del Cine*. ed. Paidós. Barcelona, 1996)**

<b>Montaje</b>	<b>Transparente</b>	Bazin: Montaje coherente con la naturaleza imprevisible de los hechos.	No debe notarse. sólo debe dejar ver los acontecimientos	Respeto el raccord
	<b>Narrativo</b>	Griffith: Montaje debe hacer más clara la diégesis.	Explora con el montaje a nivel del espacio y del tiempo para hacer la narración comprensible.	
	<b>Expresivo</b>	Eisenstein: el montaje debe expresarse por sí mismo.	El cine, más que representación, es discurso articulado. La continuidad no importa sino los juicios o ideas derivadas del montaje.	Infringe el raccord

### 7.1.2 MONTAJE EXPRESIVO Y PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

Marcel Martin explica que lo que hace que el montaje sea expresivo, es el hecho de que la sucesión de planos no está pensada sólo desde contar una historia, sino que también está cargada de la intención de generar en el receptor un choque psicológico e intelectual. En este tipo de montaje, sintagmas como el alternante paralelo (desde Metz) y el inserto no diegético – caracterizados por romper la continuidad espacio-temporal- ocupan un lugar privilegiado: “*en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin*”<sup>17</sup>. Eisenstein defendió

<sup>16</sup> BURCH, Noel. Op. cit. p. 47.

<sup>17</sup> MARCEL, Martin. Op. cit. p. 144.

la idea de que el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella, sino todo lo contrario. Porque para él el lenguaje cinematográfico es más que una representación. Es un discurso articulado. Razón por la cual debe reflejar esa realidad dando una lectura sobre ella. De manera que Eisenstein rechaza categóricamente una realidad que posea en sí misma su propio sentido. El sentido no se obtiene hasta dar cierto juicio ideológico.

Este argumento adquiere más fuerza si despojamos del carácter “realista” al lenguaje cinematográfico, pues si el cine no puede reproducir lo real fielmente, entonces, por definición, no tiene la obligación de hacerlo.

Y esta fue precisamente la inquietud de Rudolf Arheim en el libro *El Cine como arte*, en el que expone que no se puede hablar en rigor, de una reproducción mecánica de la realidad, puesto que existen diferencias entre la percepción visual y la imagen cinematográfica.

La primera distinción, radica en que el cine, a diferencia de los ojos, no es estereoscópico, lo cual impide que se genere una sensación de tridimensionalidad, que a su vez acentúa la superposición de perspectiva. Razón por la cual, la pantalla cinematográfica no puede conservar la constancia del tamaño y de la forma.

En el caso del cine a blanco y negro, la ausencia de color genera una ilusión imparcial, porque el espectador acepta como fiel al mundo natural, los colores representados en escala de grises. Pero aún con la pantalla policromática, los filtros y las condiciones lumínicas pueden hacer que el color del icono diste bastante del color del objeto real, que es precisamente el segundo planteamiento de Arheim.

Otra diferencia importante, tiene que ver con que la delimitación marcada por el encuadre no es comparable con el alcance del campo visual humano, pues los ojos perciben el

exterior como una totalidad ininterrumpida. Es así como los límites del plano sólo muestran un fragmento de la realidad. Fragmento que, además, debe contar con patrones de comparación para mostrar las dimensiones de cualquier cosa y que es limitado también porque no se apoya (como los ojos y los oídos) en la información transmitida por el resto del cuerpo. Lo que en otras palabras significa que los sentidos diferentes a la vista y el oído, aparecen omitidos en el lenguaje audiovisual.

Y finalmente, la ausencia de continuidad espacio-temporal, obliga al cine a sugerir, mediante el montaje, una unidad narrativa ininterrumpida que permita que el tiempo y el espacio no se conciban arbitrariamente.

De manera que estas limitaciones, dejan de ser obstáculos para convertirse en los recursos artísticos del cine. Toda una gama de posibilidades de exploración estética se desprenden del hecho de que la mirada cinematográfica, difiera de la mirada directa del mundo real (como jugar con elementos como el encuadre para ocultar información, engañar al espectador alterando la escala de los objetos, etc.). El encuadre fulmina la ambigüedad defendida por Bazin, porque la realidad es organizada “*ante y para la cámara*”<sup>18</sup>. Ahora, esto no quiere decir que sea la realidad misma la que autónomamente *se organice para la cámara*, sino que es el realizador *el que la organiza en el encuadre*. Y es precisamente en el momento de captarla donde deja de ser realidad y pasa a ser interpretación.

Esta es una de las características que diseña lo que Eisenstein entiende por “Fragmento”. Para el director ruso, el fragmento opera sobre la realidad como un *corte*, pues divide dos universos diferentes, el del *campo* (descrito por Burch como “*todo lo que el ojo divisa en la pantalla*”<sup>19</sup>) y el *fuera de campo* (que comprende el espacio fuera del encuadre). Pero no sólo el campo tiene la capacidad de narrar. El fuera de campo también puede sugerir acciones o ideas en un plano autónomo o en la interacción entre dos o más planos. Sin

---

<sup>18</sup> AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. Cit. p. 83

<sup>19</sup> BURCH. Op. Cit. p. 26

embargo, es importante aclarar que el fragmento es una unidad filmica que no necesariamente se debe asimilar al plano (como sucede en Bazin), puesto que no es una unidad representativa sino discursiva. Y es una unidad discursiva o de significado, porque el proceso de encuadrar o de seleccionar un espacio u objeto específico, representa los límites que el realizador escoge para construir un sentido determinado, por lo que cerrar el cuadro, encauza la atención del espectador sobre el sentido seleccionado. O en otras palabras, el fragmento representa una unidad de significado porque el ejercicio de delimitar un solo aspecto de los muchos que pueden hacer parte del mundo real (a través del encuadre), es también un ejercicio de interpretación.

Pero aunque el fragmento se distancie del plano por ser una unidad significativa además de representativa, se acerca a este último por el hecho de compartir las mismas características de extensión material, es decir, ambos están delimitados por el trozo de cinta filmica que se encuentra entre dos cortes o en otras palabras, ambos son el segmento de un producto audiovisual rodado en una única toma. En resumen, Eisenstein evita de esta forma llamar al plano «plano», porque considera que esta denominación se limita al aspecto exclusivamente representativo del mismo; por esto prefiere concebir el fragmento como unidad filmica que tiene responsabilidades mayores en la construcción de la estructura discursiva general.

En segundo lugar, continúa Amount, *“el fragmento se considera como elemento de la cadena sintagmática del filme: en este sentido, se define por las relaciones, las articulaciones que le vinculan a los fragmentos que le rodean”*<sup>20</sup>. Y en un tercer lugar, se encuentran los parámetros de descomposición filmica, que Burch concibe como dialécticos, en la medida en que *“las estructuras parecen presentarse casi siempre bajo un parámetro que evoluciona entre uno o varios pares de polos bien definidos”*<sup>21</sup>, es decir, elementos materiales como la luminosidad, el contraste, el grano, el color, la amplitud del cuadro, la

---

<sup>20</sup> AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. Cit. p. 82

<sup>21</sup> BURCH. Op. Cit. p. 75

duración, la angulación de cámara, etc. De esta forma, un fragmento se relaciona con otro mediante la articulación de los anteriores elementos materiales. Es así como por ejemplo, una secuencia puede estar articulada en función de los parámetros *oscurecimiento y luminosidad*. Estas articulaciones son identificadas por el teórico ruso Yuri Tynianov, como *correlaciones semánticas*, pues la “*movilización de estos parámetros formales del cine transforma su materia base, la imagen del mundo visible, en elementos semánticos de su propio lenguaje*”<sup>22</sup>.

Hasta este punto de la discusión es claro que Eisenstein concibe el fragmento como unidad de discurso, porque delimitar el encuadre es interpretar la realidad. También es claro que para teóricos como Tynianov las *correlaciones semánticas* que se establecen entre fragmentos, corroboran la capacidad discursiva de un producto audiovisual. Por estas razones, aunque ya se haya hecho referencia al *lenguaje cinematográfico* en este escrito, abordar este concepto se hace ineludible.

---

<sup>22</sup> TYNIANOV, Yuri. *Poetika Kino*, citado por AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. Cit. p. 166.

## 7. 2 SEMIOLOGÍA Y CINE

Si bien para autores como Christian Metz, no se puede hablar en rigor de una *semiología cinematográfica* como ciencia, esta disciplina reconoce una búsqueda minuciosa que pretende dar una definición discursiva al cine.

La primera inquietud semiológica consistió en resolver si el cine era o no un lenguaje. Metz explica que la noción del lenguaje cinematográfico es casi tan antigua como el cine mismo, pero inicialmente era empleada sin precisión académica, pues pretendía establecer una analogía con el lenguaje verbal. Sin embargo existe una diferencia tajante entre ambos: “*El cine puede ser considerado como un lenguaje en el sentido convencional del término, pero, por el contrario, esto no comporta la existencia de una lengua*”<sup>23</sup>, pues la lengua, como lo expone Roland Barthes, es “*una institución social y un sistema de valores (...); es la parte social del lenguaje*”<sup>24</sup>, lo cual implicaría que existen tantas lenguas como comunidades culturales.

El lenguaje cinematográfico, en cambio, no se suscribe a un grupo social específico, “*no se encuentran sistemas organizados muy diferentes unos de otros como lo son los de cada lengua*”<sup>25</sup>, aunque tampoco cuenta con significados estables y universales.

Pero si no puede hablarse en términos rigurosos de la presencia de lenguas en el lenguaje audiovisual, ¿cómo explicar las similitudes existentes entre filmes que hacen parte del

---

<sup>23</sup> METZ, Christian. *Imágenes y Lenguaje*, citado por SILVA Armando y MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Proyectar la Comunicación*. ed. Mundo. Bogotá, 1997. p. 305.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *La Aventura Semiológica*. Ed. Paidós. España, 1993. p. 22.

<sup>25</sup> AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. *Op. Cit.* p. 178.



mismo movimiento cinematográfico? Metz denomina estas semejanzas como subcódigos al comprender los límites de hablar de una lengua cinematográfica: *“no creo que se pueda dar un significado del fundido encadenado que sea válido para todos los filmes. No sería una actitud semiológica, sería una caricatura mecanicista y triunfalista de la semiología. Por contra, si tomamos un corpus de filmes culturalmente homogéneos, por ejemplo el “filme negro” de la producción hollywoodiense entre 1940 y 1955, creo que podemos encontrar para el fundido encadenado uno o varios significados determinables. Con frecuencia, los problemas que resultan insolubles a nivel de un utópico código total [como una lengua] se tornan solubles a nivel de subcódigos [o códigos débiles] empleados en situaciones culturales homogéneas”*<sup>26</sup>.

La lengua es pues, a diferencia del subcódigo *“un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de concepciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos”*<sup>27</sup>. La lengua es el sistema de convenciones sociales específicas que permite que el lenguaje se utilice en una comunidad; pero como el cine carece de convenciones *específicas*, entonces no puede identificársele una lengua. No es necesario que un film se suscriba a una escuela específica (neorrealismo italiano, por ejemplo) para ser entendido por un grupo social específico (italianos de mitad del siglo XX), pues exceptuando el idioma (la lengua italiana), existen criterios de significación filmica (como la interpretación actoral, la iluminación, el vestuario, los sonidos, las angulaciones de cámara, las escalas de planos, el montaje, etc) que, aunque también pueden ser producto de la convención cultural, pueden ser comprendidos por cualquier otra comunidad humana.

---

<sup>26</sup> METZ, Christian. Imágenes y Lenguaje. citado por SILVA Armando y MARTÍN-BARBERO, Jesús. Op. cit. p 308.

<sup>27</sup> DE SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística General. ed. Losada. Buenos Aires, 1945. p. 51.

En pocas palabras, aunque saber italiano sea un prerequisite para comunicarse con otros italianos (mediante la lengua), el cine no tiene que suscribirse a un movimiento específico para hacerse comprensible.

Esto se explica, debido a que la lengua es una instancia gramatical propiamente dicha, y el lenguaje audiovisual carece de ese carácter gramatical (como se observará más adelante); entonces, por definición, este lenguaje no puede poseer lengua.

Sin embargo, equiparar el lenguaje verbal al cinematográfico, fue lo que llevó a otro grupo de teóricos durante esa época inicial de la semiología de la imagen a negar que el cine fuera un lenguaje, pues, como lo explica Jean Mitry, debido a que ellos “*ponen a priori el lenguaje verbal como la forma exclusiva del lenguaje, y como el lenguaje filmico es necesariamente diferente, sacan la conclusión de que no es un lenguaje*”<sup>28</sup>

Quienes concluyeron que sí lo era, hablaron incluso de una gramática\* cinematográfica, entendida por Robert Bataille como el estudio de “*las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un filme*”<sup>29</sup>. Y esta gramática estaba sustentada en la noción Baziniana que privilegia la transparencia y el realismo. Sin embargo, Bataille reconoce las limitaciones del término

---

<sup>28</sup> AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. Cit. p. 175

\* Es importante aclarar que cuando Marcel Martín defiende el presupuesto de que en el cine no existe gramática, se refiere a que las unidades audiovisuales no se rigen por un sistema de reglas y normas de articulación y desarticulación estables (como sucede en la lengua). Pero es la *gramática normativa* la que se caracteriza por imponer esquemas formales de organización sintagmática para el correcto funcionamiento de las estructuras significativas. De manera que Marcel Martín no se equivoca en reconocer que no existen este tipo de esquemas formales en el cine (y por lo tanto, no existe una gramática normativa), pero obvia señalar que sí se presentan características relacionadas con el enfoque *gramatical descriptivo*, pues este tipo de gramática describe la organización de los sintagmas y de las unidades mínimas del lenguaje verbal, lo cual puede ser aplicable también al lenguaje audiovisual. Es así como a lo largo de todo este discurso, se hablará de gramática a partir de sus cualidades normativas y no desde sus cualidades sintagmáticas.

<sup>29</sup> Ibid. p. 168.

gramática, pues “*la palabra [o signo lingüístico] es esencialmente intelectual [abstracta]; por el contrario, el plano es esencialmente material*”<sup>30</sup>. Pero ni siquiera esta aclaración impide que se realice una objeción importante sobre este término. Marcel Martín cuestiona las restricciones de hablar sobre reglas de una buena escritura en cine: “*El lenguaje cinematográfico tradicional aparece demasiado a menudo como una especie de enfermedad infantil del cine cuando se limita a ser un conjunto de recetas, de procedimientos, de trucos utilizables por todos, que garantizan automáticamente la claridad y la eficacia del relato y su existencia artística*”<sup>31</sup>. No se puede hablar de fórmulas cinematográficas para generar cierto tipo de significados y esto se debe a que la naturaleza audiovisual difiere de la naturaleza de la lingüística (ver cuadro n. 3).

**Cuadro N. 3: Oposiciones del lenguaje verbal y el cinematográfico.**

<b>Lenguaje Verbal</b>	<b>Lenguaje Cinematográfico</b>
Compuesto por signos lingüísticos	Compuesto por signos icónicos
Se articula en unidades pertinentes fijas	Se articula en unidades pertinentes variables
Predomina la hipercodificación	Predomina la hipocodificación
Tiene lengua	No tiene lengua
Cuenta con gramática	No cuenta con gramática

Incluso, como se planteó en los párrafos iniciales de este escrito, esa búsqueda Baziniana por narrar “limpiamente” o “realistamente”, queda fácilmente sometida por propuestas más audaces como la de la escuela rusa que viola cualquier tipo de *normas gramaticales* como las de la continuidad, por citar sólo un ejemplo.

De manera que de la misma forma en que es restrictivo hablar de una gramática audiovisual, es restrictivo comparar la palabra con la imagen. Ahora, aunque para Lorenzo

---

<sup>30</sup> Ibid. p. 169

<sup>31</sup> Ibid. p. 173

Vilches “*los signos icónicos no son analizables en unidades pertinentes ni se articulan como los signos verbales*”<sup>32</sup>, es más sensato hablar en términos de que no son analizables en unidades pertinentes *fijas* (a diferencia del lenguaje verbal en el que la palabra presenta una estabilidad -significativa- mayor), como lo explica Umberto Eco: “*En el continuum icónico no se destacan unidades pertinentes discretas y catalogables una vez para todas, sino que los aspectos pertinentes varían: unas veces son grandes configuraciones reconocibles por convención, otras son pequeños segmentos de líneas, puntos, espacios blancos, como sucede en un perfil humano, en el que un punto representa un ojo, un semicírculo un párpado, etc.; y en otro contexto sabemos que el mismo punto y el mismo semicírculo representan, por ejemplo, un plátano y un grano de uva. Por lo tanto, los signos del dibujo no son elementos de articulación correlativos a los fonemas\* de la lengua porque no tienen valor posicional y oposicional, no significan por el hecho de aparecer y de no aparecer; pueden asumir significados contextuales (punto = ojo, cuando está inserto en una forma amigdaloide) sin tener significados propio, pero no se constituyen en sistema rígido de diferencias según el cual un punto significa en cuanto se opone a la línea recta o al círculo*”<sup>33</sup>.

Esto implica que la imagen adquiere su significado en relación a las condiciones de su código específico. El montaje, por ejemplo, como código, relaciona una imagen con otras que se afectan recíprocamente; pero la misma imagen, tomada aisladamente, es susceptible de perder el sentido que inicialmente tenía al acompañarse por otros planos (otro ejemplo del significado contextual explicado por Eco y en este caso específico, es un contexto sintagmático diseñado por el montaje). Por esa razón, el significado de la imagen cinematográfica no es fijo, aunque puede adaptarse a las condiciones del código que la articula y adquirir su significado en relación a éste.

---

<sup>32</sup> VILCHES, Lorenzo. La Lectura de la Imagen. ed. Paidós. Barcelona, 1995. p. 22

\* En Lingüística los fonemas son unidades de sonido que tienen una función distintiva, pues permiten diferenciar palabras en una lengua. Así, los sonidos /r/ y /l/ son fonemas del español porque posibilitan distinguir palabras como /rata/ y /lata/ que tienen significado distinto y cuya pronunciación sólo difiere en relación con esos dos sonidos.

<sup>33</sup> ECO, Umberto. La Estructura Ausente. ed. Lumen. Barcelona, 1975. p 237.

Las unidades pertinentes variables que caracterizan la imagen, se organizan a manera de iconos. Pero es necesario entender este término desde la concepción de Umberto Eco al igual que su concepto de *signo*.

En esta concepción, Eco reconoce el aporte que Ferdinand de Saussure realiza cuando ubica el estudio semiótico dentro del contexto cultural. Sin embargo le refuta su definición de signo (ver cuadro 4).

**Cuadro N. 4: El signo según Saussure y Eco**

<b>Signo</b>	<b>Saussure</b>	<b>Eco</b>
<b>Definición</b>	Entidad semiótica <u>fija</u> compuesta por un significante y un significado.	Resultados <u>provisionales</u> de reglas de codificación que establecen correlaciones <u>transitorias</u> en que una expresión está autorizada a asociarse a un contenido (o viceversa) para formar un signo bajo determinadas circunstancias del código.
<b>Naturaleza</b>	Entidad física	Entidad abstracta
<b>Parte material que lo sustancia</b>	Significante	Plano de la expresión
<b>Concepto</b>	Significado	Plano del contenido

El planteamiento Saussureano define los signos como entidades compuestas por significantes (parte material que lo sustancia) y significados (concepto), que “*no son abstracciones, sino objetos reales*”<sup>34</sup>. Para Eco, en cambio, “*UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD FÍSICA, dado que la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión*”<sup>35</sup>. Esto quiere decir, que para Eco, el signo no es físico, porque las características físicas corresponden, *como máximo*, a los atributos (culturales, como se explicará más adelante) que lleva el signo en su nivel significante y que tomó del objeto representado (*elemento pertinente de la expresión*).

<sup>34</sup> DE SAUSSURE, Ferdinand. Op. Cit. p. 178.

<sup>35</sup> ECO, Umberto. Tratado de Semiótica General. ed. Lumen. Barcelona, 2000. p 83, 84.

Sin embargo, Eco prefiere hablar de expresión en vez de significante y de contenido en vez de significado, pues los signos (lingüísticos o no) no son entidades semióticas fijas, sino el lugar del encuentro de expresiones y contenidos derivados de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. *“Los signos son resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código”*<sup>36</sup>. El proceso de codificación en el caso de los iconos es aún menos fijo, pues aunque a veces siguen reglas, como lo explica Eco, *“con mayor frecuencia parecen ser ellos mismos los que instauran reglas. En el caso de algunos textos, se llega como máximo a una prudente HIPOCODIFICACIÓN. Otras veces, la constitución de semejanza, aunque esté regida por operaciones convencionadas, parece remitir más a mecanismos perceptivos que a hábitos culturales”*<sup>37</sup>. En pocas palabras, la codificación es débil porque no es fija, debido a que las unidades que codifica (unidades de significación variable), tampoco lo son.

Esta característica de la codificación parece paradójica teniendo en cuenta que el icono es un signo motivado, es decir, su relación con el objeto no es arbitraria, sino motivada o determinada por las características físicas del objeto. Sin embargo Eco cuestiona los orígenes de dicha motivación: *“incluso en el caso de los signos motivados la correlación se plantea mediante convención. Evidentemente, en este caso el centro del problema lo constituye el concepto de “convención” que no es coextensivo al de “vínculo arbitrario”, pero en cualquier caso es coexistido al de vínculo CULTURAL”*<sup>38</sup>.

De hecho, todo el discurso de Eco enfatiza en la mediación cultural dentro de los procesos de significación. Esto se hace más evidente en su revisión sobre el concepto clásico de icono (ver cuadro n. 5 en la siguiente página).

---

<sup>36</sup> Ibid. p. 84

<sup>37</sup> Ibid. p. 317

<sup>38</sup> Ibid. p. 287

**Cuadro N. 5: Refutaciones al clásico concepto de icono**

<b>Características clásicas del icono</b>	<b>Revisiones de Eco</b>
El icono es motivado por las características físicas del objeto	La motivación no surge de las características físicas del objeto, sino del vínculo cultural creado por la convención que genera la motivación.
El icono se compone de un significado, un significante y un referente (objeto representado)	1. No todos los signos se refieren a objetos tangibles, por lo que no siempre existirá referente. 2. Un signo no designa un objetos, sino un contenido cultural
El icono representa a su objeto por vía de semejanza.	1. Las representaciones icónicas no tienen las mismas propiedades físicas del objeto, lo que implica que la materia de la expresión del icono es completamente diferente de la materialidad del objeto representado. 2. La cultura, a través del aprendizaje, es la responsable de determinar los criterios de semejanza entre el objeto representado y el icono, pues la semejanza se produce y se aprende.
El icono es análogo al objeto.	La analogía debe entenderse como un parentesco verificable (en vez de indefinible) entre cosa e imagen. La verificación siempre requerirá que la analogía seleccione unos criterios de proporcionalidad del objeto.

La crítica inicial realizada a Pierce, destruye la noción de referente que este último teórico atribuye al icono. Según el modelo triádico Pierciano, el signo comprendería no sólo el significado del objeto y su significante, sino también al objeto mismo, es decir, al referente. Sin embargo Eco descubre dos limitaciones básicas: la primera se relaciona con el hecho de que no todos los signos se refieren a objetos tangibles, como es el caso de las entidades imaginarias. Y una segunda refutación plantea que *“si bien el referente puede ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, por otra parte, que en principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un CONTENIDO CULTURAL”*<sup>39</sup>.

Bajo esta misma lógica de significación cultural, Eco cuestiona la definición de Pierce que sostiene que *“un signo es icónico cuando puede representar su objeto por vía de*

---

<sup>39</sup> Ibid. p. 102

*semejanza*”<sup>40</sup>. Para Eco las características de *icono* son sólo parciales, en la medida en que las representaciones icónicas “*no tienen las “mismas” propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva “semejante” a la que estimularía el objeto imitado*”<sup>41</sup>. Y cuando Eco se refiere a “propiedades físicas”, implica que la materialidad que hace perceptible a la expresión icónica (materia de la expresión), es completamente diferente de la materialidad del objeto representado (la pintura de óleo que delinea un rostro no está hecha del mismo material que la piel de ese rostro que sirve de referencia). Pero la cultura, a través del aprendizaje, es la responsable de determinar los criterios de semejanza entre el objeto representado y el icono, pues como lo resume Gibson, “*la semejanza se PRODUCE y debe APRENDERSE*”<sup>42</sup>.

Una revisión más, realizada por Eco, tiene que ver con el planteamiento de que el icono es *análogo* al objeto. Primero debe entenderse la analogía, como un parentesco verificable (en vez de indefinible) entre cosa e imagen. Y dicha verificación siempre requerirá que la analogía sea una proporción, o más bien, la analogía requiere seleccionar unos criterios de proporcionalidad del objeto. Es así como por ejemplo, en un modelo planteado por Gombrich y citado por Eco, el palo de escoba que le sirve de caballo a un niño, fue seleccionado por ese niño porque el trazo del palo es proporcional al trazo del lomo del caballo y no al lomo del caballo, pero “*la relación de presunto iconismo no va dada por una semejanza de forma, a no ser en el sentido de que el mango de escoba, posee una dimensión lineal que también puede identificarse en el caballo. En realidad, el único aspecto que el palo tiene en común con el caballo es que puede cabalgarse sobre él: de modo que el niño vuelve pertinente en el palo una de las funciones permitidas por los caballos auténticos*”<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> PIERCE, Charles. *Collected Papers*, citado por VILCHES, Lorenzo. Op. Cit. p. 18

<sup>41</sup> ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Op. cit. p. 290

<sup>42</sup> GIBSON, James. *The Sense Considered as Perceptual System*, citado por ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Op. cit. p. 297

<sup>43</sup> ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica*. Op. cit. p. 309.



### 7.2.1 ICONO CINEMATOGRAFICO Y REPRESENTACION

Después de esta lista de objeciones realizadas al clásico concepto de icono surge una pregunta: ¿Estas refutaciones también se aplican al icono cinematográfico? ¿Acaso la imagen constituida por centenares de granos (píxeles en televisión) que reproducen colores, movimientos y formas bastantes similares a las del objeto fotografiado no tiene un nivel de fidelidad con la realidad inmediato?. Sólo basta pensar en las posibilidades técnicas que cargarán de mayor realismo la pantalla y el audio en un futuro próximo (y que de hecho ya se están desarrollando) - tales como mayor definición en la resolución de la imagen, extensión de la pantalla para que ocupe mayor espacio en el campo visual humano (cine domo), desarrollo de técnicas de tridimensionalización y adelantos sonoros (audio envolvente)-, para que el actual sonido y pantalla cinematográfica y televisiva, parezcan rudimentarios y por lo tanto menos realistas al lado de las futuras posibilidades audiovisuales. De hecho, como lo planteó Rudolf Arheim en páginas anteriores, el concepto de “realismo cinematográfico” es bastante cuestionable.

En otras palabras, en la medida en que la materia de la expresión se renueve con el fin de servir a una reproducción más semejante a la realidad, la convención cultural sobre el “realismo cinematográfico” también será renovada. Y esto se hace más claro, si se tienen en cuenta dos aspectos. El primero es reconocer lo que Eco nos recuerda reiteradamente: la cultura es la *mediación* más influyente dentro del proceso de significación. De hecho Guillermo Orozco cita a Martín-Barbero para definir las mediaciones como la “*instancia cultural “desde donde” el público de los medios produce y se apropia del significado y del sentido del proceso comunicativo*”<sup>44</sup>. Y el segundo aspecto, consiste en identificar que el desarrollo técnico también es el producto de una cultura y como tal, también interviene en los procesos de *mediación*.

---

<sup>44</sup> OROZCO, Guillermo. Televidencia y Mediaciones. En: SUNKEL, Guillermo (coord). El Consumo Cultural en América Latina. ed. Convenio Andrés Bello, Bogotá. p.72.

Este continuo proceso de significación es el que garantiza la naturaleza de lenguaje en el cine, no sólo porque, como lo dice Metz, *“la manipulación filmica transforma en un discurso lo que habría podido ser únicamente un calco visual de la realidad”*<sup>45</sup>, sino también porque *“la imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, (...) se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencias, de relaciones geométricas, parentales, etc”*<sup>46</sup>. Lo cual implica que la construcción simbólica no se queda en el proceso creativo del realizador, sino que se extiende al proceso interpretativo del receptor. Jean Mitry confirma este postulado cuando argumenta que *“la libertad del cineasta, la creación de un pseudo-mundo, de un universo parecido al de la realidad, no se oponen a la instancia del lenguaje; por el contrario, es éste el que permite el ejercicio de la creación filmica”*<sup>47</sup>.

#### **7.2.1.1 Entidades semióticas específicas del lenguaje cinematográfico**

Antes de resolver cuáles son los componentes semióticos específicos de la cinematografía, es necesario reconocer el carácter heterogéneo del discurso filmico. Esta característica la determina el hecho de que el lenguaje audiovisual integre cinco materias de expresión diferentes (en cuanto a la forma de la materia), o cinco naturalezas físicas diferentes en el plano de la expresión. Jacques Aumont identifica estas materias en la banda visual como imágenes en movimiento y anotaciones gráficas y en la banda sonora, las materias son el sonido fónico, la música y el ruido. Aumont subraya que *“una sola de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico; se trata, evidentemente, de la imagen en movimiento”*<sup>48</sup>. Esto se debe, a que, en efecto, las materias de la banda sonora hacen parte del lenguaje radiofónico. Las imágenes estáticas integran el universo fotográfico y las anotaciones gráficas son artificios heredados de la diagramación visual.

---

<sup>45</sup> Metz, Christian. Ensayos Sobre la Significación en el Cine. ed. Paidós. España, 2002. p. 129

<sup>46</sup> VILCHES. Op. Cit. p. 26

<sup>47</sup> MITRY, Jean. Estética y Psicología del Cine, citado por AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. Op. Cit. p. 176

<sup>48</sup> Ibid p. 196

Esto implica que la propiedad heterogénea se extiende también al plano del contenido. Amount reconoce que en el cine, el proceso de codificación agrupa no sólo configuraciones semánticas que necesitan el apoyo del significante cinematográfico sino también otras que no pertenecen a la especificidad filmica. Lo anterior es claro, si se concibe el código desde Eco, es decir, como el elemento que instaura la correlación de un plano de la expresión con un plano del contenido, y que además, como lo explica Metz, “*revela toda una organización lógica y simbólica que subyace en un texto*”<sup>49</sup>.

Ahora bien, Amount llega de esta forma a la conclusión de que los códigos presentes en el cine, están directamente ligados a la naturaleza misma de la materia de la expresión: “*para que puedan intervenir, es necesario que el lenguaje de recepción presente ciertos rasgos materiales. Tomemos como ejemplo el código del ritmo, es decir, el conjunto de figuras fundadas en una relación de duración: es evidente que este código sólo podrá literalmente intervenir en un lenguaje que posea una materia de expresión temporalizada*”<sup>50</sup>. La música al igual que el cine, cumplen con el requisito del tiempo, pero debido a que la materia de la expresión filmica también es imagen y no sólo sonido como en el caso de la música, el código del ritmo cinematográfico se verá integrado no sólo por el ritmo determinado por la cadencia temporal, sino también por su conjunción con otro tipo de ritmo, es decir, con el plástico, que comprende criterios de iluminación, distribución de colores, composición del cuadro, movimientos al interior del plano, etc. En este caso, la imagen, el audio y el movimiento son los que determinan las características del ritmo cinematográfico, entendido por Eisenstein como la relación entre la longitud del plano y el movimiento al interior del mismo, que en una escala mayor otorga la cadencia del film, requerida por los propósitos dramáticos del guión. Pablo Posada y Alfredo Naime clasifican el ritmo de acuerdo a la longitud de los planos en relación a su impacto psicológico. De esta manera, estos autores mejicanos catalogan el ritmo como *analítico* (numerosos planos cortos),  *sintético* (pocos planos largos), *arrítmico* (planos cortos y largos que no se rigen por ninguna regla rítmica),

---

<sup>49</sup> Ibid p. 197

<sup>50</sup> Ibid p. 198

*in crescendo* (planos cada vez más cortos o más largos para incrementar tensión o relajamiento, respectivamente). Y aunque su criterio de categorización sea sólo el tiempo (determinado por la duración del fragmento), resulta útil en el momento de establecer la relación entre su duración y el ritmo plástico\* presentado por las imágenes.

Pero a pesar de que las categorías rítmicas descritas con anterioridad puedan resultar prácticas en un primer momento del proceso de identificación del ritmo, es preciso ser enfáticos en reconocer, primero, que esta clasificación es sólo un punto de partida y segundo, cuál es el papel del movimiento dentro de la creación del ritmo cinematográfico.

Atendiendo la definición de ritmo Eisensteiniana, se puede observar que cada uno de los factores que producen movimiento, señalados por Rudolf Arheim, implican también el diseño del ritmo en un producto audiovisual determinado. Arheim identifica así dichos factores: “1) los movimientos de los objetos, vivos o inertes, que fotografía la cámara; 2) el efecto de perspectiva y de la distancia entre la cámara y el objeto; 3) el efecto de la cámara en movimiento; 4) la síntesis de las escenas independientes, lograda mediante el montaje, en una composición de conjunto del movimiento; 5) la interacción de movimientos que se conectan directamente mediante el montaje”<sup>51</sup>. Sobre este último punto, Gilles Deleuze<sup>52</sup> aclara que no necesariamente el montaje sólo produce movimiento cuando los dos planos que articula presentan movilidad en su interior, sino también cuando los encuadre son inmóviles, debido a que el *raccord* también contribuye a la noción de movimiento.

Cualquier recurso de los anteriormente nombrados, le permiten a un realizador crear ritmo, e incluso puede llegar a utilizar (o privilegiar) sólo uno de ellos para tal fin, como lo hizo el

---

\* Amount identifica el ritmo plástico como el ritmo sugerido por la imagen, que surge de las relaciones de contraste, coloración, texturización, composición, etc.

<sup>51</sup> ARHEIM, Rudolf. *El Cine Como Arte*. ed. Paidós. Barcelona, 1996. p. 131

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 44

director Jean Renoir en su película *Nana*, sobre la cual Burch dice: “*En Nana, más de la mitad de los planos empiezan con una entrada en campo y (o) se terminan con una salida de campo, dejando varias imágenes del campo vacío antes y después. Se puede afirmar que todo el ritmo del film está creado por las entradas y salidas, cuya importancia dinámica es tanto más grande cuanto que el film es casi por entero en planos fijos, con sólo una media docena de travellings o panorámicas*”<sup>53</sup>.

De esta manera, el caso del ritmo corrobora el argumento de que los códigos específicos del lenguaje cinematográfico están determinados por su materia de la expresión, es decir, por las imágenes fotográficas en movimiento, que a su vez es lo que hace específico este lenguaje, pues, aunque el sonido haga parte elemental del cine, pertenece a otros sistemas de comunicación (como la radiodifusión, por ejemplo), por lo que no le es propia a la cinematografía en términos de especificidad.

De este mismo principio surgen otros códigos planteados por Metz y retomados por Amount. El movimiento de cámara, por ejemplo, “*se refiere a la totalidad del campo asociativo ligado a las relaciones de fijación y de movilidad que pueden intervenir en un plano cinematográfico: en todo momento, la cámara puede permanecer fija o producir una trayectoria dada (vertical, horizontal, circular)*”<sup>54</sup>. Pero si se observan otros elementos cinematográficos como la escala de planos, el encuadre y la iluminación, la conclusión a la que se llegaría es que estas clasificaciones no son específicas del cine, porque son principios instaurados por la pintura y la fotografía (o imagen estática), o en otras palabras, estos códigos no son específicos porque no necesitan “*en concreto la movilización de la tecnología cinematográfica*”<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> BURCH. Op. cit. p. 27

<sup>54</sup> METZ, Christian. Lenguaje y Cine, citado por AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. cit. p. 198

<sup>55</sup> Ibid p. 198

Esa búsqueda por la definición de los códigos específicos del cine emprendida por Christian Metz, llevó a este autor a identificar también las unidades mínimas del lenguaje cinematográfico. Y habla de *unidades* (en plural), precisamente porque como él lo afirma: “*No existe unidad mínima (o sistema específico de articulaciones) en el cine: sólo existe en cada código cinematográfico*”<sup>56</sup>. Es así como Metz identifica, por ejemplo, al plano como el elemento mínimo de la cadena filmica y al fotograma como la unidad mínima del código tecnológico (referido a los mecanismos del aparato cinematográfico que posibilitan la producción y proyección del film – que tiene su equivalente televisivo-).

Aunque Metz no define en su totalidad las unidades mínimas del lenguaje audiovisual (propósito que considera apresurado), se aventura a plantear una clasificación general de estas unidades: “*Parece, pues, en resumen, que las diferentes unidades pertinentes del filme (cinematográficos [es decir, específicos] o no), teniendo en cuenta lo que llamábamos antes su forma sintagmática, pueden clasificarse –por lo menos, en dos categorías-: las que son segmentales (el fotograma, el plano, el objeto-filmado, la secuencia entera, etc.) y las que son suprasegmentales, como la copresencia de dos objetos, el color, el movimiento de cámara, la figura de montaje, etc*”<sup>57</sup>. Metz, toma de la lingüística el concepto de *segmentales* para referirse al primer grupo de unidades pertinentes, que se caracterizan por ser estrictamente consecutivas (en analogía con los fonemas de la lengua) y no pueden ser emitidas al mismo tiempo (un fotograma es y sólo puede ser consecutivo al siguiente fotograma, pero nunca simultáneo); cada unidad ocupa un segmento de un grupo sintagmático (parcial o total), por esto es segmental. En el segundo grupo de unidades, las *suprasegmentales*, el término lingüístico es utilizado por Metz para referirse a las unidades que afectan selectivamente uno o varios segmentos filmicos determinados “*pero que no se confunden con la superficie textual entera de este (estos) segmento(s), y no ocupan lugar por sí mismos*”<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> METZ, Christian. Lenguaje y Cine. ed. Planeta. Barcelona, 1973.p 228

<sup>57</sup> Ibid. p. 246, 247.

<sup>58</sup> Ibid p. 247

Es así como, por ejemplo, a una unidad segmental como el plano, puede añadirse una unidad suprasegmental como un movimiento de cámara, de la misma forma en la que en el lenguaje verbal (reconociendo las diferencias radicales entre ambos lenguajes) y en el caso específico del idioma japonés, la pronunciación aguda o grave de una vocal, puede bastar para convertir en dos palabras distintas, una misma secuencia fonética. De manera que *“la relación que existe entre el tono y «su vocal» es, pues, homóloga a la que une el color filmico a «su» secuencia, es decir, al segmento material del filme donde se despliega”*<sup>59</sup>.

De manera que, como lo expone Metz, las unidades mínimas del lenguaje cinematográfico son múltiples, debido al carácter heterogéneo del discurso audiovisual expuesto por Jacques Aumont unos párrafos atrás. Es así como, aunque Metz evite referirse a unidades específicas, reconoce la existencia de códigos específicos: *“los únicos códigos exclusivamente cinematográficos (...) están ligados al movimiento de la imagen: códigos de movimientos de cámara, códigos de raccords dinámicos; una figura como el raccord en eje es propia del cine, se opone a otros tipos de raccords y sólo encuentra equivalentes, por aproximación, en la fotonovela”*<sup>60</sup>. Cabe anotar que para Burch el raccord dinámico se presenta cuando *“el cambio de plano puede, por supuesto, intervenir en un momento en el que una parte esencial de uno u otro de los dos planos esté en movimiento”*<sup>61</sup>.

De nuevo regresamos al concepto del montaje expresivo, pues este tipo de raccord puede estar al servicio de una propuesta estética realizada desde el montaje, porque se trata de un montaje que quiere “dejarse ver”.

Sin embargo, la dinámica determinada por este tipo de raccord no hace parte sólo de una contribución plástica sino también narrativa, pues esta clase de cortes puede alcanzar

---

<sup>59</sup> Ibid p. 248

<sup>60</sup> METZ, Christian. Lenguaje y Cine, citado por AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. cit. p. 199

<sup>61</sup> BURCH. Op. Cit. p. 52

notables niveles de tensión, así como condicionamientos ideológicos, lo cual ratifica no sólo las cualidades de significación connotada del montaje expresivo sino que también evidencia la naturaleza codificadora del mismo.

En efecto, el montaje pone en relación elementos del plano de la expresión con elementos del plano del contenido. Es decir, al yuxtaponer componentes como imágenes estáticas y móviles, anotaciones gráficas, voces, ruidos, música y silencios, se desarrolla todo un proceso codificador debido a que la articulación de esos elementos bajo ciertas condiciones de orden y duración produce sentidos específicos. Como lo dice Amount, la función semántica siempre estará garantizada por el montaje, aún en los casos en los que el montaje es sólo narrativo y esta característica configura el montaje como código, porque él no sólo establece las reglas combinatorias de elementos sintácticos sino también semánticos\*.

### **7.2.2 CONNOTACIÓN Y MONTAJE**

Es así como otra de las diferencias primordiales entre el montaje expresivo y el narrativo es la forma en que producen sentido. Cuando el montaje comienza a “expresarse” a sí mismo, a “dejarse ver”, comienza a producir sentido mediante la connotación, que se hace evidente en toda una tradición soviética soportada en la yuxtaposición de imágenes. Sobre estas posibilidades simbólicas, los rusos plantearon la primera objeción a la escuela norteamericana. Eisenstein afirma que Griffith utiliza el montaje para recrear ambientes, describir personajes, narrar acciones paralelas y demás características que Deleuze resume en las tres formas de alternancia rítmica explicadas en los párrafos iniciales. Pero el montaje nunca deja de estar sujeto a la fidelidad de la representación, a la claridad de la historia narrada, es decir, nunca se expresa por sí mismo porque está subordinado a la

---

\* Aunque los códigos presentes en el lenguaje audiovisual puedan establecer esquemas combinatorios a nivel del significado y de los sintagmas, estos esquemas no son reglas de organización precisas o fijas, a diferencia de las estructuras impuestas por la gramática en la lingüística. Eco prefiere, por esta razón llamar códigos débiles a los códigos cinematográficos.



producción de sentido denotado. El montaje expresivo, en cambio, privilegia la connotación, pues el sentido connotado es producto de unir otro significado a un signo ya constituido, o en términos de Eco, es una función semiótica cuyo plano de la expresión es otro código. Y este proceso se desarrolla en todos los casos en los que el montaje es expresivo, o como lo explica Aumont, en *“todos los casos en que el montaje pone en relación dos elementos diferentes para producir un efecto de causalidad, de paralelismo, de comparación, etcétera”*<sup>62</sup>.

### 7.2.2.1 La yuxtaposición productiva

El cine ruso es reconocido por haber desarrollado dicho efecto de manera magistral. Pudovkin y Kulechov dominaron el recurso de la yuxtaposición mediante interesantes experimentos. Ambos montaron el mismo plano de un actor cuya expresión facial era natural, junto a un plato de sopa, un cadáver de una mujer dentro de un ataúd y una niña jugando con un muñeco. *“El resultado de presentar estas tres combinaciones a un público que no estaba en el secreto fue sencillamente asombroso. Los espectadores quedaron entusiasmados con la interpretación del actor. Elogiaron su gesto de preocupación ante el plato de sopa olvidado, su profundo dolor ante la mujer muerta, la sonrisa feliz con que observaba el juego de la niña. Y no sabían, claro, que en los tres casos tenía la misma expresión”*<sup>63</sup>.

Este tipo de montaje denominado por algunos autores como productivo y por otros como constructivo, pero que sigue inscribiéndose dentro del montaje expresivo –porque es un montaje que se “deja ver”–, operaba bajo la lógica de que una continuidad efectiva se lograba sólo si la sucesión de planos, marcaba un punto dramático de progresión específico. O de otro modo, si la suma de los planos daba como resultado el sentido dramático<sup>♦</sup>. Pero

---

<sup>62</sup> AUMONT; BERGALA; MARIE y VERNET. Op. Cit. p. 68

<sup>63</sup> Ibid. p. 30.

<sup>♦</sup> Tanto en el montaje narrativo como en el expresivo, puede existir drama, o en términos más globales, historia. Sólo que en el primero, la historia es el fin y el montaje es el medio para que ese fin sea claro; en el segundo caso, la historia es el medio para construir todo el andamiaje simbólico (que es el fin).

Eisenstein prefirió pensar en el proceso como una multiplicación creadora: *“la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra se asemeja no a una simple suma de una toma tras otra, sino a una creación, porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente”*<sup>64</sup>. De esta forma, el producto creativo que resulta de la yuxtaposición, adquiere en Eisenstein dimensiones diferentes a las de Pudovkin. La sucesión ya no está determinada por la simple progresión dramática, sino por la *contradicción*. La continuidad nace de una serie de choques. El montaje se construye ahora *dialécticamente*\*. *“En sus films no se encuentra nunca el menor intento de transición suave; la narración progresa mediante una serie de colisiones, como una discusión siempre cambiante y acrecentada”*<sup>65</sup>.

Si para Pudovkin el argumento está a disposición de la narración, *“para Eisenstein (...) el argumento no tiene más que una finalidad estructural: es como un andamiaje que sirve para construir un sistema de ideas; sobre todo, le interesan las conclusiones y abstracciones que de los hechos a relatar puedan obtenerse”*<sup>66</sup>. De este principio, deriva quizás la más importante propuesta de Eisenstein: el montaje intelectual.

### 7.2.3 MÉTODOS DE MONTAJE Y EL MONTAJE INTELECTUAL

El montaje intelectual, que también es montaje expresivo, se ubica en el nivel superior de los diferentes métodos de montaje recopilados por Eisenstein (ver cuadro n. 6 en la siguiente página).

---

<sup>64</sup> EISENSTEIN. Op. Cit. p. 14

\* Este término debe entenderse desde el concepto hegeliano en el que el enfrentamiento de dos elementos opuestos produce una síntesis o una conclusión.

<sup>65</sup> REISZ, Karel. Técnica del montaje cinematográfico. ed. Taurus. Madrid, 1980. p. 39

<sup>66</sup> Ibid. p. 32

**Cuadro N. 6: Métodos de montaje según su función**

<b>Métodos de Montaje (Eisenstein)</b>	
<b>Métrico</b>	El montaje se realiza con tablas de fórmulas correspondientes a compases musicales creados mediante la combinación de planos que se cortan dependiendo de la longitud de los fragmentos.
<b>Rítmico</b>	El criterio para cortar la duración del plano es el movimiento al interior del encuadre. Pero la longitud dada al fragmento también determinará la cadencia, no sólo de la secuencia, sino también de todo el film.
<b>Tonal</b>	Este montaje comprende el ritmo no sólo métricamente sino también en términos psicológicos. Selecciona los fragmentos bajo el criterio de su <i>tono</i> o <i>sonido emocional</i> , generados por su vibración lumínica (compuesta por elementos como la iluminación, los grados de foco, las texturas de la imagen, etc), con el fin de producir determinadas emociones en el espectador.
<b>Armónico</b>	Representa la propuesta tonal llevada a una escala superior. Es el cálculo colectivo de los requerimientos métricos, rítmicos y tonales de cada fragmento. Requerimientos que se articulan configurando un montaje más orgánico o armónico.
<b>Intelectual</b>	Este tipo de montaje relaciona acontecimientos, objetos o personajes mediante la producción del sentido connotado, con el fin de hacer de la narración un medio para producir ideas o juicios de valor. Esas ideas derivadas del montaje, se construyen dialécticamente, es decir, haciendo uso de la contradicción que puede establecerse mediante la yuxtaposición de planos, se obtiene un tercer significado.

El primer tipo de montaje es el *métrico*, utilizado por los primeros montadores que recurrían a tablas de fórmulas correspondientes a compases creados mediante la combinación de planos que se cortan dependiendo de la longitud de los fragmentos. De manera que el resultado es una continua pulsación métrica exacta en términos matemáticos, pero deficiente en términos narrativo, pues como lo explica Eisenstein, “*la excesiva complejidad del pulso métrico produce un caos en las impresiones, en lugar de una precisa tensión emocional*”<sup>67</sup>. En el *montaje rítmico*, en cambio, el criterio para cortar la duración del plano es el movimiento al interior del encuadre, pues “*la longitud real deriva de lo verdaderamente específico del fragmento y de su longitud planeada de acuerdo a la estructura de la secuencia*”<sup>68</sup>. Este tipo de montaje, supera el métrico, en la medida en que el criterio no es sólo el tiempo (criterio musical) sino también el movimiento dentro del

<sup>67</sup> EISENSTEIN, Sergei. La Forma en el Cine, citado por ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero. Textos y Manifiestos del Cine. ed. Cátedra. Madrid, 1998. p.77

<sup>68</sup> Ibid. p. 78

encuadre, por lo que representa un uso más provechoso de las posibilidades audiovisuales al tener en cuenta la imagen. Pero el montaje rítmico comprende el movimiento sólo en términos físicos (movimientos de personas o cosas y cadencia general creada por el ritmo) y no en términos psicológicos, que es la propuesta planteada por el *montaje tonal*. Este montaje se caracteriza por seleccionar los fragmentos bajo el criterio de su *tono* o *sonido emocional*. Elementos como la iluminación, los grados de foco, las texturas de la imagen, etc., cuentan ahora con una disposición rítmica de acuerdo a las sensaciones que puede producir en el espectador. La intensidad o la tensión está determinada ahora por la consonancia general creada por la vibración lumínica (u otros aspectos visuales) de un sintagma determinado, cuya intensidad es estética y dinámica.

El *montaje armónico* representa la propuesta tonal llevada a una escala superior. Su característica es “*el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento*”<sup>69</sup>, lo cual implica que los criterios de los tres métodos anteriores (el métrico, el rítmico y el tonal), entran a relacionarse entre sí, para conformar un montaje más orgánico (en términos de Eisenstein) y por lo tanto, más *armónico*. Eisenstein define lo orgánico de la siguiente manera: “*En una obra de arte orgánica, los elementos que nutren al conjunto penetran en cada detalle de la misma. Una única ley atraviesa, no solamente al conjunto y a cada uno de sus elementos, sino a cada elemento llamado a participar en la creación del todo*”<sup>70</sup>. De manera que en el montaje armónico, los elementos rítmicos métricos y tonales, funcionan atendiendo esa ley a la que el autor hace referencia, mediante la que se establece una relación sistémica con cada uno de ellos y la totalidad del producto audiovisual. Sin embargo, la armonía que produce la interacción métrica, rítmica y tonal no supera el nivel *fisiológico* del montaje. La disposición de los anteriores elementos provoca siempre (en el espectador) respuestas orgánicas como las emociones pero desconoce funciones superiores como el ejercicio intelectual. La respuesta a esta carencia es el denominado *montaje intelectual*.

---

<sup>69</sup> Ibid. p. 83

<sup>70</sup> EISENSTEIN, Sergei. Reflexiones de un Cineasta. ed. Lumen. Barcelona, 1990. p. 81

Aunque Marcel Martín prefiere llamarlo montaje ideológico, explica que el montaje cumple una función *intelectual* propiamente dicha, al relacionar acontecimientos, objetos o personajes mediante elementos como la metáfora, que por definición, remite a procesos connotativos. De hecho, Marcel llama metáfora a “*la yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película*”<sup>71</sup>. Este autor clasifica esta figura como *metáforas plásticas, dramáticas e ideológicas*. En el primer grupo se ubican todas las yuxtaposiciones que revelan una analogía de tonalidad psicológica o estructural con el contenido de dos planos que no se vinculan espacio temporalmente con la acción. Las *metáforas dramáticas*, son las que aportan un elemento explicativo al relato, pero en este caso, la yuxtaposición se construye a partir de planos que hacen parte del mismo espacio pero que son utilizados connotativamente. Las *metáforas ideológicas* en cambio, tienen incidencias más profundas en la conciencia del espectador, pues pretenden movilizar opiniones acerca de problemas de trascendencia para la humanidad como género.

Pero la connotación no se limita a ser producto de la yuxtaposición de dos (o más) imágenes. También puede ser el resultado de la articulación de otros elementos, como el audio y el video. Michel Chion es uno de los teóricos cuya preocupación investigativa se ha centrado en el análisis conjunto de la imagen y el sonido, y su reciprocidad dentro del proceso de significación. Para esto, Chion ha desarrollado categorías como el valor añadido: “*El valor añadido [entre audio e imagen] es recíproco: si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad. Sin embargo, a través de esa doble ida-y-vuelta, la pantalla sigue siendo el principal soporte de esta percepción. El sonido transformado por la imagen sobre la que influye re proyecta finalmente sobre ésta el proceso de sus influencias mutuas*”<sup>72</sup>. De manera que audio e

---

<sup>71</sup> MARTIN, Marcel. Op. Cit. p. 102

<sup>72</sup> CHION, Michel. La Audiovisión. ed. Paidós. España, 1993. p. 31

imagen no son elementos que se *suman*, sino que además se enlazan mediante lo que reiteradamente se ha denominado como relación dialéctica.

La posibilidad de producir relaciones metafóricas mediante la yuxtaposición de dos imágenes o de video y audio, ilustra una vez más las características del montaje como código, pues en estos casos, se desarrolla claramente una codificación secundaria (es decir, que produce sentido connotado).

### **7.2.3.1 Dialéctica del montaje**

La invitación de Eisenstein de romper con los parámetros clásicos de continuidad, plantea que la capacidad del cine va más allá de la simple narración. Demuestra que la continuidad espacio temporal de las acciones no importa, sino las ideas derivadas de este proceso de connotación. Ideas que son producto del choque, de la contradicción: *“Eisenstein clasificaba los diversos tipos de conflictos entre imágenes adyacentes, en términos de contraste de composición, escala, profundidad de campo, clave fotográfica, etc. Cada aspecto de la imagen podía alterarse bruscamente en planos adyacentes con objeto de dar lugar al conflicto deseado”*<sup>73</sup>. En la secuencia de las escaleras de Odessa, de la película *el Acorazado Potemkín*, por ejemplo, la contradicción está estructurada a partir de la oposición entre movimientos ascendentes y descendentes dentro del encuadre. Y en películas como *Octubre*, dos planos consecutivos de un mismo tren van hacia direcciones contrarias de la pantalla, violando de manera “irreverente” el eje de dirección. La violencia generada por estos choques crea una estética particular, como lo explica Burch: *“la belleza de la secuencia provienen precisamente de estas “bifurcaciones”, de estas rupturas del trayecto aparente en la pantalla por oposición a la continuidad del trayecto real (...) que automáticamente construimos en nuestro cerebro”*<sup>74</sup>. No obstante, aunque el aporte del choque sea también estético, lo que importa en esta discusión es la contribución del

---

<sup>73</sup> MARTIN, Marcel. Op. Cit. p. 39

<sup>74</sup> BURCH. Op. Cit. p. 53

montaje ideológico a la producción de sentido connotado. Sin embargo, es fundamental reconocer las características persuasivas de este tipo de montaje, pues hablar de ideología implica hablar de política. De hecho Eisenstein hizo evidente en su filmografía su defensa por los principios socialistas y revolucionarios, acorde con el contexto ruso de ese entonces. Pero adentrarse en las propiedades ideológicas de la ficción no será aquí objeto de análisis debido a que corresponde a una inquietud más filosófica que semántica. Sin embargo, existe un género cinematográfico en el que la ideología cobra dimensiones importantes, adquiridas durante un complejo proceso de formación histórica.

### 7.3 DOCUMENTAL E HISTORIA

El complejo proceso de formación histórica al que se hace referencia, empieza incluso antes del nacimiento del género de ficción. Román Gubern no exagera cuando argumenta que “*el cine nació como documental*”<sup>75</sup>. Nació de la necesidad de documentar acontecimientos que requerían específicamente de la materia de la expresión cinematográfica, es decir de las imágenes en movimiento. Fue precisamente el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen quien en 1874 elaboró una cámara que tomara fotografías en cortos intervalos de tiempo, impresas en lugares diferentes de una misma placa para registrar el paso de Venus ante el sol. Y aunque no era exactamente una película en movimiento, fue la iniciativa necesaria para que el inglés Eadweard Muybridge desarrollara proyectores que mostraban toda una secuencia fotográfica de caballos al galope mediante su *lámpara mágica*. Debido a la rapidez del movimiento, en el mundo real las fases del galope son difícilmente apreciables. La cámara comenzó a captar cosas imperceptibles por el ojo humano: “*Muybridge había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, la capacidad que ésta tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos por nosotros*”<sup>76</sup>.

El documental fue transformándose con las nacientes posibilidades técnicas y las exploraciones narrativas desarrolladas por sus realizadores. Dos aspectos que están particularmente ligados en el caso del fenómeno cinematográfico.

El monstruoso y pesado kinetoscopio de Thomas Alba Edison (cuyo tamaño obedecía a que usaba electricidad para una obturación más precisa), obligó que todo se dispusiera

---

<sup>75</sup> GUBERN, Román. Historia del Cine Vol 1. ed. Lumen. Barcelona, 1973. p. 341

<sup>76</sup> BARNOUW, Erik. El Documental. ed. Gedisa. Barcelona, 2002. p. 13



alrededor de la estática cámara. “*Esa cámara no salía al exterior para examinar el mundo, sino que, por el contrario, se llevaba ante ella hechos del mundo exterior*”<sup>77</sup>, lo que permitió posteriormente, con precursores como Georges Méliés desarrollar el género de ficción cinematográfica, al montar obras de teatro frente a la fija mirada de la cámara.

La cámara de Louis Lumière, en cambio, comenzó a desarrollar el género documental. El *cinematographe* de 1895 pesaba apenas cinco kilos, no necesitaba de electricidad y era proyector y máquina de copiar al mismo tiempo. Esta cámara salía a registrar como llegaba el tren, como nadaban un grupo de hombres, como trabajaban los bomberos, como desembarcaba un buque, y toda una serie de actos triviales y cotidianos de la vida francesa pero que no respondían a ninguna puesta en escena. Simplemente se estaba capturando la realidad.

Ésta se convierte pues en la primera característica del documental: aborda temas que se desarrollan en el mundo real.

Pero los temas dejaron de ser sólo trozos de la cotidianidad y comenzaron a registrar hechos históricos, que eran casi siempre, actos protocolarios de importantes dirigentes políticos.

Sin embargo, no fue sino hasta la llegada de Robert J. Flaherty que el documental comenzó a adquirir dimensiones diferentes. Los hechos representados contaban ahora con una estructura narrativa, con un hilo conductor. Los planos sueltos de zares que eran coronados y presidentes que se posesionaban comenzaron a ser desplazados por “*el material visual construido y articulado con sentido e intención y centrado sobre el hombre, con sus afanes*

---

<sup>77</sup> Ibid. p. 14

*y sus luchas, en calidad de gran protagonista*<sup>78</sup>. De hecho, una de las realizaciones más importantes en este género fue precisamente *Nanook, el esquimal* (1922), un film cuya investigación duró veinte años y un rodaje de casi una década, que retrata las difíciles condiciones de supervivencia de una familia de esquimales pertenecientes a la tribu Inuit.

El desarrollo narrativo que comenzaba a tener el documental, lo acercaba a la ficción. De la misma forma en que Griffith insertó primeros planos en *Intolerancia*, Flaherty lo hizo en *Nanook*. El lenguaje audiovisual comenzó a desarrollar sus características propias en ambos géneros: “*Flaherty había asimilado estos mecanismos de la película de ficción, sólo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores. De esta manera, el drama, con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas*”<sup>79</sup>.

El hecho de que la estructura narrativa se hiciera más compleja, obligó a que el montaje también se estructurara.

### **7.3.1 EL DOCUMENTAL EXPOSITIVO**

Los films de Flaherty se suscriben dentro de lo que Bill Nichols identifica como *documental expositivo* (resultado de su clasificación documental), que como tal presenta determinadas particularidades en la forma en que es montado.

Esta modalidad documental se caracteriza porque desarrolla o expone una argumentación mediante un comentario omnisciente (manifestado en una voz autoritaria impuesta por un

---

<sup>78</sup> GUBERN, Román. Op. Cit. p. 343

<sup>79</sup> BARNOUW. Op. cit. p. 40

narrador o por una cámara). La argumentación, dice Nichols, puede presentarse desde una perspectiva poética con planteamientos que buscan miradas alternativas de la realidad. De cualquier manera, la característica principal de la modalidad expositiva es que en ella predomina la retórica del comentarista. Las entrevistas, las imágenes y demás elementos narrativos están subordinados a la exposición planteada por el realizador: *“El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente. De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador. Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto”*.<sup>80</sup> En otras palabras, la connotación tiene un espacio particularmente pertinente en esta modalidad documental, gracias a que la continuidad que debe garantizar el montaje esta dada ya no por el espacio-tiempo, sino por la argumentación desarrollada. Pero esta característica no se limita a la modalidad expositiva sino que comprende toda la estructura documental, pues los cortes, se organizan bajo la lógica de construir una argumentación única y convincente, apoyada en pruebas que ratifiquen dicha argumentación. Este montaje sometido a las evidencias que hacen convincente el planteamiento del realizador, es denominado por Nichols como *probatorio*, el cual es coherente con el nivel de verosimilitud con que está cargado el documental.

De manera que la continuidad funciona ahora bajo otra lógica. Una lógica similar a la propuesta por Eisenstein en ficción, que consiste en hacer del montaje un elemento al servicio no de la historia (diégesis) y su espacio tiempo, sino de las ideas derivadas de esa historia, lo que sería, en otras palabras, la argumentación.

Y aunque Eisenstein ya había hecho de la yuxtaposición un ingenioso recurso connotativo en ficción, en el documental esta técnica puede trabajarse de manera más libre,

---

<sup>80</sup> NICHOLS, Bill. La Representación de la Realidad. ed. Paidós. Barcelona, 1997. p. 68

precisamente porque el montaje debe garantizar que el planteamiento cuente con una continuidad argumentativa, lo cual admite violaciones espacio temporales que no se considerarán saltos, porque están en función de la exposición.

Otra característica del montaje en esta modalidad, planteada por Nichols, señala: *“el flujo lineal cronológico de la imagen y la argumentación de la obra de Flaherty y de la mayoría de las películas expositivas – impulsados por la marcha diacrónica de causa/efecto, premisa/conclusión, problema/solución – se vuelve hacia el patrón “vertical”, más musical, de asociación en el que las escenas se suceden debido más a su resonancia poética que a su fidelidad a la progresión temporal y lógica”*<sup>81</sup>.

Fue precisamente Eisenstein el primero en hablar del *montaje vertical*, que se refiere a una lógica de partitura audiovisual: *“hay varios pentagramas y cada uno contiene la parte de un instrumento o grupos de instrumentos. Cada parte se desarrolla horizontalmente. Pero la estructura vertical desempeña un papel no menos importante, al relacionar entre sí todos los elementos de la orquesta dentro de cada unidad determinada de tiempo. Merced a la progresión de la línea vertical que ocupa todo el conjunto, y entrelazado horizontalmente, avanza el intrincado y armónico movimiento musical de la orquesta entera”*<sup>82</sup>. De manera que es en la interacción entre líneas como el color, la intensidad plástica, los ruidos, los sonidos, la música y el ritmo audiovisual en la que el documental puede adquirir dimensiones connotativas gracias al montaje, pues por definición, dicha interacción se logra, mediante el acoplamiento de los diferentes componentes audiovisuales.

---

<sup>81</sup> Ibid. p. 70

<sup>82</sup> EISENSTEIN, Sergei Mijáilovich. El Sentido del Cine. Op. Cit. p. 56

La verticalidad a la que alude Eisenstein se refiere a que el montaje se percibe de manera “vertical”, porque los elementos no se suceden unos a otros sólo en forma horizontal, sino simultáneamente, entendiendo aquí la simultaneidad como la cualidad creadora del montaje, es decir, el proceso dialéctico en que se obtiene un elemento nuevo después de haber relacionado dos o más elementos disímiles.

Aunque los films de Flaherty le aportaron al documental un desarrollo narrativo más complejo además de una búsqueda poética por recuperar la simplicidad y la belleza de la cotidianidad, no fue sino hasta John Grierson que el género adquirió dimensiones ideológicas.

Para Grierson el documental tenía el compromiso de formar el criterio de su audiencia. Debía desplazar el púlpito y ser considerado como abiertamente propagandista. Esto evidencia las oposiciones diametrales entre Flaherty y Grierson, pero aclara como una misma modalidad, es decir, una forma particular de exponer un tema en el documental, puede contener visiones o puntos de vista diferentes.

No obstante, el aporte más significativo que realizaron estos dos representantes de la modalidad expositiva, es el de haberle dado al documental posibilidades tanto estéticas como ideológicas, lo cual hace parte de una segunda característica de este género cinematográfico, es decir, ya no sólo se retratarán hechos reales, sino que se podrán emitir juicios de valor sobre esos hechos desde perspectivas poéticas o filosóficas.

Sin embargo, una nueva modalidad documental surge como antagonista a esos juicios de valor expositivos, oponiéndose a sus cualidades moralizadoras.

### 7.3.2 EL DOCUMENTAL OBSERVADOR

El surgimiento de esta modalidad también obedeció a las posibilidades técnicas que brindaron pequeñas cámaras y aparatos de audio sincronizado, que facilitaron capturar cualquier clase de sucesos con mayor comodidad.

Nichols clasifica esta segunda como la *modalidad observadora* y Erik Barnow la llama *cine directo*, caracterizado porque la intervención del realizador se reduce al mínimo. Y es importante hablar de una mínima intervención, porque es improbable que sea nula. Nichols defiende esta idea partiendo del argumento de que “*como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no sólo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja. El registro fotográfico (y auditivo) ofrece una huella de la posición ética, política e ideológica de quien la usa, así como una huella de la superficie visible de las cosas*”<sup>83</sup>. De manera que la intervención es medida en esta modalidad documental por el grado de “control” que ejerce el realizador sobre los acontecimientos. La posición observadora, como su nombre lo indica, se limita a registrar los sucesos que se desarrollan frente al lente. Recursos como la voz en off, la música extradiegética, los intertítulos, las imágenes de archivo e incluso las entrevistas, son muy poco utilizados en esta modalidad. Y esa lógica de reducir la intervención al mínimo, también afecta al montaje. El ritmo y la reconstrucción de un marco temporal quedan desplazados en la mesa de edición por una búsqueda por potenciar la sensación de temporalidad auténtica. Es así como se recrea la linealidad temporal cotidiana haciendo uso de tiempos muertos, además de que los cortes están subordinados a la observación y no a la argumentación.

---

<sup>83</sup> NICHOLS, Bill. Op. Cit. p. 119

Esto implica que el montaje en esta modalidad se acerca más a un montaje narrativo, o incluso transparente, pues debe *dejar ver los acontecimientos* en vez de *dejarse ver a sí mismo*, obedeciendo a su condición observadora.

No obstante, el elemento clave que representó un avance para el documental aportado por esta modalidad, es el haber desplazado la voz en off, lo cual permitió que las imágenes y los sonidos en vivo narraran algo de manera autónoma. Dicha posibilidad también se debió a la tecnología: *“La conquista que hicieron los documentalistas del sonido sincrónico influyó de manera decisiva en los productores de películas etnográficas. Hasta la década de 1960, la mayor parte de estas películas eran eruditas conferencias ilustradas. La banda sonora traducía sabias lecciones y las imágenes visuales suministraban el apoyo explicativo. Cuando las figuras comenzaron a hablar y a asumir dimensiones humanas, se plantearon problemas: el comentario constituía un obstáculo. Además, en presencia de tan ricas pruebas, el comentario parecía menos adecuado. Se consideró pues preferible que se ofreciera el material con todas sus ambigüedades como base. Comenzó a considerarse el comentario como un factor de limitación antes que como un factor liberador”*<sup>84</sup>.

Pero si el documental observador se define por la mínima intervención del realizador, *el documental interactivo* se define porque alcanza los niveles más altos de intervención.

### **7.3.3 EL DOCUMENTAL INTERACTIVO**

Ésta es precisamente la tercera modalidad expuesta por Nichols y se caracteriza porque el realizador no sólo interactúa con los personajes del documental, sino que también se convierte en uno de ellos, lo que le permite incluso intervenir en los acontecimientos para cambiar su curso.

---

<sup>84</sup> BARNOUW. Op. Cit. pp. 219, 220

El documentalista interactivo es pues un participante dinámico, que tiene la posibilidad de acusar y provocar mientras se desarrollan los hechos. El ruso Dziga Vertov influenciado por el futurismo y el surrealismo, inició a principios de la década de 1920 la serie informativa Cine-Verdad (Kino-Pravda). La serie evidenció la tendencia de Vertov (igual que Grierson) de atribuirle al cine facultades ideológicas, reveladas no sólo a través de sus manifiestos socialistas, sino también gracias a novedosas tretas técnicas logradas mediante el montaje. Pero la intervención de Vertov en sus documentales no sólo se hace obvia en los símbolos logrados por él a través de sus artimañas visuales y en su marcada promoción de los principios socialistas, sino también cuando la imagen de su camarógrafo, Mijail Kaufman, aparece repetitivamente en la pantalla del film *El hombre de la cámara (1929)*: “*lo vemos trepando por puentes, chimeneas, torres, techos, andando en automóviles, trenes, motocicletas; lo vemos tendido en el suelo para tomar desde abajo vista de trenes, del tránsito, de hombres en marcha. Vemos cómo se elabora una película y al mismo tiempo vemos la película que se está haciendo. Los dos planos se entretrejen constantemente y su combinación resulta juguetona, ingenua, estimulante y a menudo desconcertante*”<sup>85</sup>. Pero la argumentación no se construye sólo por el realizador a pesar del grado de intervención con el que este cuenta. Esta responsabilidad es compartida con los personajes que hacen parte del film. Los testimonios cumplen un papel substancial en la construcción de la argumentación en esta modalidad, mediante las entrevistas, los monólogos y los diálogos. “*El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o el intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales. ((...) la lógica del texto no conduce tanto a un argumento acerca del mundo como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales). Las relaciones espaciales pueden no ser contiguas o incluso resultar desproporcionadas*”<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Ibid. p. 61

<sup>86</sup> NICHOLS. Op. Cit. p. 79



Pero el montaje no se limita a ser elemento hilador de los testimonios. Películas como *Rape* (1975) de JoAnn Elam experimenta con violentos insertos visuales constituidos por intertítulos gráficos que toma definiciones del diccionario para destacar palabras claves del relato del personaje. Estas definiciones logran, al mismo tiempo, hacer más dramática la descripción sobre como fue violada la mujer que da este testimonio.

Aunque el documental interactivo puede adoptar varias formas, la característica común es que los personajes siempre se encontrarán directamente con el realizador, quien a su vez, siempre se está dirigiendo a ellos, no al espectador.

Ésta es la diferencia fundamental que separa el documental interactivo de la cuarta modalidad definida por Nichols como el *documental reflexivo*.

#### **7.3.4 EL DOCUMENTAL REFLEXIVO**

Aunque tanto el documental reflexivo como el interactivo hagan evidente el aparato de producción cinematográfica o para decirlo de otra forma, el trabajo detrás de cámaras, la primera modalidad lo hace dirigiéndose al espectador de manera directa a diferencia de la modalidad interactiva, cuyo realizador siempre se dirige a los personajes del documental. Pero lo que le da la característica de reflexiva a esta modalidad, es el hecho de que sus documentales sean sobre documentales, o mejor sobre la realización documental. Mientras que las demás modalidades se ocupan del mundo real, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo real. *No lies*, por ejemplo, es un film que cuestiona, lo que sus realizadores consideran, el aspecto voyerista del documental de observación e interactivo, así como el poder de la cámara para sacar confesiones y la manera en que el entrevistado es condicionado por el lente.

El montaje se suscribe a esa misma lógica de mostrar todo el aparato cinematográfico para hacer obvia la mediación de la mirada del realizador. El montaje “deja verse”, es expresivo. Las imágenes pueden llegar incluso a alargarse rompiendo con la ley del “tiempo de lectura” con el único pretexto de volcar la atención sobre sí misma, sobre su composición, sobre su contenido, o sobre el contexto que la rodea.

De igual forma, las yuxtaposiciones inesperadas de planos son recurrentes en esta modalidad. “*Se produce una colisión tal de marcos de referencia, por lo general el de representación y el referencial, que una sensación de acceso al mundo sin problemas se torna difícil y turbulenta. Las yuxtaposiciones inesperadas o las desviaciones estilísticas de las normas de un texto o de las convenciones de un género hacen que el realismo y la referencialidad resulten extraños. Pliegan la conciencia del espectador sobre sí misma de modo que entre en contacto con el trabajo del aparato cinematográfico en vez de permitirle avanzar libremente hacia el compromiso con una representación del mundo histórico [así denomina Nichols al mundo real]”<sup>87</sup>. Es así como la naturaleza reflexiva de un documental siempre va a ser reconocible porque devela al espectador no sólo todo el proceso técnico que interviene en la elaboración de una película, sino también toda la marca subjetiva que el realizador imprime a su obra. Y Nichols es enfático en reconocer que aunque el documental represente el mundo objetivo, estará implícito en el producto final toda la carga psicológica, intelectual, estética y ética de quien lo realiza. Por esta razón Nichols prefiere hablar en términos de qué tan evidente es la intervención y de esta manera surgen las clasificaciones correspondientes a las cuatro modalidades documentales (ver cuadro n. 7, siguiente página).*

Y aunque estas modalidades presenten algunas características disímiles entre ellas, cabe anotar que esta clasificación no es restringida, es decir, un mismo documental puede

---

<sup>87</sup> Ibid. p. 97

presentar rasgos de varias modalidades y esta particularidad puede revisarse al estudiar, por ejemplo, la forma en la que fue editado.

**Cuadro N. 7: Modalidades documentales y montaje**  
(NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. ed. Paidós. Barcelona, 1997.)

Modalidad	Descripción	Características del montaje
Expositiva	Desarrolla una argumentación en la que predomina la retórica del realizador, que se manifiesta en forma de voz autoritaria impuesta por un narrador o por una cámara.	Todos los elementos narrativos están subordinados a la exposición planteada por el realizador, por lo que el montaje se utiliza para mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacio temporal. Los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas establecen puntos de vista interesantes o metafóricos.
Observador	La intervención del realizador se reduce al mínimo, pues se limita a registrar los sucesos que se desarrollan frente al lente.	Recursos como la voz en off, la música extradiegética, los intertítulos, las imágenes de archivo e incluso las entrevistas, son muy poco utilizados en esta modalidad. El ritmo y la reconstrucción de un marco temporal quedan desplazados por una búsqueda de potenciar la sensación de temporalidad auténtica, que se acerque a la linealidad temporal cotidiana mediante el uso de tiempos muertos. Los cortes están subordinados a la observación y no a la argumentación. El montaje se acerca al transparente propuesto por Bazin, en la medida en que debe dejar ver los acontecimientos sin intervenir.
Interactivo	El realizador se convierte en un personaje más del documental, lo que le permite incluso intervenir en los acontecimientos para cambiar su curso.	La argumentación es construida por el realizador y los personajes. El montaje debe mantener una continuidad lógica entre los diferentes puntos de vista, sin la ventaja de un comentario general. La lógica se construye de la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los entrevistados. Este montaje también utiliza posibilidades connotativas derivadas del montaje.
Reflexivo	Esta modalidad hace evidente el aparato de producción cinematográfica y se dirige directamente al espectador. Lo que la hace reflexiva, es que sus documentales son sobre la realización documental	El montaje muestra todo el aparato cinematográfico para hacer obvia la mediación de la mirada del realizador (es expresivo). Las imágenes pueden romper la ley del "tiempo de lectura" con el único pretexto de volcar la atención sobre sí misma. La connotación también se busca mediante el montaje.

Sin embargo lo importante aquí es reconocer como la intención, es decir, la clara voluntad del realizador por significar algo específico, se manifiesta mediante recursos como el montaje.

### 7.3.5 ESCRITURA DOCUMENTAL

Como bien lo dijo Jean Louis Comolli, documental y ficción representan dos caras de una misma moneda llamada cine. En esa medida, tanto la escritura documental como la de ficción, comparten una serie de elementos intercambiables, que se configuran dentro de un mismo lenguaje.

Los diferentes tipos sintagmáticos expuestos por Metz son algunos de esos elementos intercambiables, así como los códigos comunes (o subcódigos, en la medida en que son códigos débiles) como el del montaje y el de los movimientos de cámara, además de compartir componentes como el diseño de personajes (teniendo en cuenta que los personajes del documental también están sujetos a la interpretación que de ellos hace el realizador) y demás mecanismos narrativos característicos del lenguaje audiovisual.

De manera que los límites entre documental y ficción pueden llegar a resultar tan frágiles, que el espectador puede tener dificultades en identificar el género específico de un producto audiovisual (*El Proyecto de la Bruja de Blair*, por ejemplo). Sin embargo, aunque estos límites a veces puedan resultar imprecisos, siempre seguirán existiendo límites, como lo explica Bill Nichols: *“El documental comparte muchas características con el cine de ficción pero sigue presentando importantes diferencias con respecto a la ficción. Las cuestiones del control del realizador sobre lo que filma y de la ética de la filmación de actores sociales cuyas vidas, aunque están representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta; las cuestiones de la estructura del texto así como las de la actividad y las expectativas del espectador (...) también sugieren que, en diversos sentidos importantes, el documental es una ficción♦ en nada semejante a cualquier otra”*<sup>88</sup>.

---

♦ Nichols utiliza metafóricamente la definición del documental como una *ficción en nada semejante a cualquier otra*, para referirse a las peculiaridades de este género, caracterizado porque, a pesar de que se construye sobre acontecimientos reales, pierde cualquier pretensión de objetividad durante el proceso interpretativo.

<sup>88</sup> Ibid p. 151

Otra diferencia importante entre ficción y documental tiene que ver con el proceso de escritura y su relación con el montaje: *“En la ficción, el guión está escrito antes del rodaje. En el documental no ocurre lo mismo porque se trabaja, no con actores, sino con gente real, las acciones de los cuales no obedecen a las leyes de la ficción, sino a otro tipo de leyes, que no coinciden con las del cineasta”*<sup>89</sup>.

¿Implicaría lo anterior que no puede hablarse de guión previo en el documental? ¿Cómo saber hacia dónde dirigirse si no se pueden predecir los acontecimientos que le darán forma al guión?. En realidad la manera de encarar la preproducción es tan variada como los estilos de sus realizadores. Mientras teóricos como Simón Feldman, defienden la idea de que *“una amplia investigación del tema a desarrollar y la mayor claridad posible respecto de la finalidad perseguida, permite un dominio del superobjetivo”*<sup>90</sup>, documentalistas como Jean Louis Comolli aseguran que la investigación exhaustiva nunca funciona: *“Si concebimos el documental como una especie de catálogo donde van a ser incluidos todos los subtemas, no estamos haciendo cine sino otra cosa. Lo que conseguimos con ello es olvidarnos del juego que debemos proponerle al espectador. (...) Para que un documental funcione es necesario que la información se produzca a partir del filme, no que tengamos la impresión que viene de fuera”*<sup>91</sup>.

A pesar de estas divergencias de realización, lo importante es que todos coinciden en reconocer que la escritura documental se extiende hasta la etapa del montaje. O, en otras palabras, la codificación estaría todavía desarrollándose en la mesa de edición, lo que ratifica las cualidades semánticas del montaje. Y aunque parezca un obstáculo importante no contar con un guión previo, esto se compensa con la libertad durante la edición: *“No se tiene que sujetar a la estricta cronología de unos hechos y puede presentar las cosas según el orden y el ritmo que escoja libremente. Las imágenes no están ligadas a una banda de*

---

<sup>89</sup> VILCHES, Lorenzo. Taller de Escritura para Cine. ed. Gedisa. Barcelona. p. 296

<sup>90</sup> Feldman define el superobjetivo como el propósito prioritario del documental.

<sup>90</sup> FELDMAN, Simón. Guión Argumental. Guión Documental. ed. Gedisa. Barcelona, 1990. p. 73

<sup>91</sup> COMOLLI, Jean. Ficción y documental, En: VILCHES, Lorenzo. Taller de Escritura para Cine. Op. cit. p. 321-322.

*diálogos inflexible, el sonido pasa a ser en sus manos un elemento dócil y creador. Y algo más importante: tiene más libertad de interpretación que un director de films de ficción porque es esa interpretación del tema – el montaje- lo que habrá de darle vida e identidad”<sup>92</sup>. Anne Baudry lo resume diciendo que “ese trabajo del montaje, en documental, es el trabajo que se realiza en el momento del guión de ficción”<sup>93</sup>.*

La naturaleza misma del documental le destina al montaje un papel relevante: La continuidad que debe garantizar, ya no está dada por la historia y su espacio tiempo, sino por el discurso planteado por el realizador (discurso que no necesariamente se concibe en la mesa de montaje, sino que puede terminar de construirse allí). Ese discurso, tiene la libertad de plantear diversos elementos estéticos o filosóficos que son espacios propicios para la producción connotativa.

Los méritos de un documental dependen del tratamiento, de la mirada propuesta por el realizador. Lo que implica que lo interesante no es *qué* se mira, sino *cómo* se mira y en ese cómo también habita el montaje.

En pocas palabras, del montaje documental surgen múltiples posibilidades de escritura, precisamente porque la interpretación tiene múltiples posibilidades de expresión.

---

<sup>92</sup> REISZ, Karel. Op. Cit. p. 112

<sup>93</sup> BAUDRY, Anne. Montaje y Dramaturgia en el Cine Documental. En: Signo y Pensamiento N. 35. Universidad Javeriana: Departamento de Comunicación. Bogotá, 1999. p. 74

## **8. ESTRATEGIA METODOLÓGICA**

Para conocer las características del montaje en el documental universitario, se empleará un método empírico analítico que permitirá identificar, de manera inductiva, el objeto de estudio mediante la experiencia para ser analizado posteriormente con base en los resultados obtenidos.

La investigación será de tipo descriptiva explicativa, porque en el informe final se enumerarán una serie de causas y consecuencias, además de que no se podrán controlar las variables, sólo escogerlas.

La técnica metodológica para estudiar los resultados será el análisis semiótico, que permitirá conocer las propiedades simbólicas del montaje, mediante el método cualitativo. De esta forma, se desarrollará un ejercicio interpretativo a cerca de la producción de significados connotados y denotados en los documentales estudiados. Para identificar las tendencias de los resultados obtenidos en la recolección de datos, el método será cuantitativo.

El instrumento para recolectar la información será un cuadro que permitirá evaluar y comparar el montaje no sólo entre plano y plano y audio e imagen, sino también entre bloques sintagmáticos. Un segundo cuadro o matriz de análisis, permitirá realizar la comparación general entre todas las características de los documentales (semánticas y sintagmáticas) y entre las clásicas formas de montaje.

El corpus de la investigación está compuesto por seis documentales realizados por estudiantes de diferentes universidades del país. El criterio de selección consistirá en escoger los ganadores de seis versiones de los premios de televisión universitaria Césares, en la modalidad de montaje y en la categoría documental.

Se seleccionaron estos videos, debido a que los Premios Césares se caracterizan por ser un concurso de televisión universitaria que ha logrado un alto nivel de convocatoria en el entorno nacional. Alrededor de treinta documentales de diferentes universidades de Colombia se inscriben a la convocatoria anualmente (según información del Centro de Producción y Televisión de la Universidad de Manizales). Una segunda razón para escoger estos productos audiovisuales, es el hecho de que el concurso invite a jurados reconocidos por su trayectoria en realización audiovisual, para que ellos seleccionen los videos nominados y premiados. Por estas razones, aunque el corpus sea pequeño en relación con los documentales que se producen en Colombia anualmente, el rigor del proceso de selección de estos productos en los Premios Césares, permite crear una muestra confiable en términos metodológicos.

También resulta importante aclarar que aunque ya se han realizado ocho versiones de los Premios (para cuando se realizó el análisis), en las dos primeras versiones la convocatoria no fue nacional. Por esta razón, sólo son seis los documentales seleccionados.



## 9. INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

### 9.1 ASPECTO RÍTMICO

*“Si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón”*

*Jean-Luc Godard*

El ritmo presentado en los documentales universitarios estudiados, tiene una estrecha relación con el tono planteado por el realizador. Lo que en otras palabras significa que el ritmo en estos productos audiovisuales no sólo se encarga de establecer los diferentes niveles de tensión y de elaborar la cadencia general, sino que además hace parte de la mirada que propone el montador.

Es así como en *Piel de Gallina*, por ejemplo, se desarrolla una narración dinámica, configurada, entre otros elementos, por el ritmo. Este dinamismo\* se hace obvio en el predominio del ritmo analítico. Casi la mitad de sus planos (49%) se agrupan bajo el criterio no sólo de seleccionar planos cortos (aspecto exclusivamente temporal) sino también con movimiento al interior del encuadre. De igual forma, el ritmo analítico en el documental *Zapatos* (que corresponde al 36% de los planos) es utilizado para cargar de vivacidad una serie de sintagmas montados a manera de clips musicales. Esto implica que en el caso de *Zapatos*, este subtipo rítmico (el analítico) está siempre asociado con un sintagma específico, mientras que en *Piel de Gallina* se extiende en diferentes tipos de sintagmas a lo largo de todo el producto audiovisual.

---

\* El carácter dinámico de un sintagma específico, se refiere a que todos los elementos están organizados bajo un criterio audiovisual caracterizado por su agilidad a nivel del ritmo y a nivel del significado (como la crítica audaz que el documental *Piel de Gallina* realiza, que correspondería a ese último nivel).

El ritmo analítico del documental *Rotativo X* (utilizado en el 22% del sintagma total), también está ligado a un sintagma específico. Este subtipo rítmico acompaña, en la mayoría de los casos, las diferentes secuencias que narran en cámara subjetiva el recorrido que una persona realiza desde que sale a la calle, hasta cuando se sienta frente a la pantalla del cinema. Pero a pesar de que en los tres documentales mencionados el ritmo analítico configura el dinamismo audiovisual, en el caso del documental *Santa Ana* no sucede lo mismo, a pesar de tratarse de planos de un segundo de longitud. Esto se debe a que este subtipo rítmico (representado en un 4% del sintagma total o documental completo), sólo agrupa imágenes estáticas acompañadas de sonido ambiente. Lo que demuestra que el ritmo analítico no siempre despierta sensaciones de vigor audiovisual\*, pues en ese 4% al que se hace referencia, no existe saturación de información u otro recurso que produzca agilidad, debido a que no hay movimiento en el encuadre y el sonido no ofrece información nueva. De esta manera, la duración de los planos, a pesar de su corta extensión, es la necesaria para hacer inteligible su contenido. De manera que el ritmo se construye mediante la relación de la información (manifestada en los movimientos de la imagen o en los planteamientos de los testimonios, etc.) y la duración del plano, lo que indica que es un montaje rítmico, en términos de Eisenstein. O dicho en otras palabras, el caso de *Santa Ana* ratifica que el ritmo debe pensarse desde su naturaleza audiovisual, como se plantea en la discusión teórica, pues aunque la extensión de los planos siga siendo un aspecto importante, el ritmo plástico♦ sugerido por el encuadre también debe tenerse en cuenta.

Así lo demuestra el caso del documental *In-pacto Social*, que a pesar de no contar con el subtipo rítmico analítico, configura la cadencia general gracias a los movimientos de cámara que hacen parte de todo el producto audiovisual. Pero antes de continuar, es necesario aclarar que la realización de *In-pacto Social* le determina una naturaleza diferente a la de los documentales mencionados anteriormente, debido a que la mayoría de la

---

\* Con las palabras *vigor audiovisual*, se quiere hacer referencia a la agilidad rítmica que podría llegar a sugerir el ritmo analítico.

♦ Como se recordará, en el marco teórico se describió el ritmo plástico como el ritmo sugerido por la imagen, que surge de las relaciones de contraste, coloración, texturización, composición, etc.

escritura del guión estaba determinada por acontecimientos impredecibles a los que se enfrentaban los documentalistas en el momento de rodar. Esto se debe a que el documental examina el tratamiento a los enfermos de VIH en el Hospital Universitario del Valle, de manera que el ritmo se construye a partir del movimiento continuo que presentan los largos planos secuencia, agrupados en su mayoría bajo el ritmo sintético (77% de los planos), que como se recordará, se caracteriza por articular pocos planos largos.

Pero el ritmo sintético no es sólo un elemento de montaje relevante en el caso de *In-pacto Social*. En el documental *Éxodo, las voces*, este ritmo impera de manera absoluta (100% de los planos), coherente con la mirada detenida y melancólica planteada por sus realizadores. Todo el documental se compone de planos largos. Existe un criterio predominantemente tonal para determinar la extensión de los planos, pero este criterio se sincroniza de manera orgánica con el ritmo construido por el movimiento de los objetos en pantalla, lo que implica que el montaje es armónico según la clasificación de Eisenstein. Los aviones rodeados por el atardecer son una imagen recurrente, así como las figuras en contraluz que se recuestan sobre el vidrio del aeropuerto agitando sus muñecas. Debido a las implicaciones psicológicas del aspecto tonal en el montaje armónico, resulta ser un recurso bastante eficaz para transmitir la nostalgia de la que están cargadas las despedidas, que es uno de los aspectos que evoca este producto audiovisual. La voz de los testimonios, al igual que la narración casi susurrante del locutor, sumada a la ausencia total de música, refuerza la sensación solitaria que diseña todo el producto audiovisual.

De manera similar, desde el montaje se plantea una relación estrecha entre la tonalidad nostálgica y el ritmo sintético en el documental *Rotativo X*, que describe la paulatina pérdida del público de los cines porno bogotanos. Este ritmo es el más frecuente en este documental con una participación del 45%. Los planos largos exponen, en la mayoría de los casos, imágenes estáticas. La voz de los testimonios que acompañan las imágenes detenidas, permiten un desarrollo pausado de la narración, coherente con los sintagmas en

los que se plantea, de manera nostálgica, cómo las salas de cine porno se desocupan gradualmente, debido al surgimiento de soportes técnicos más económicos e íntimos.

No quiere decir esto que la suma de planos largos sea la receta para crear nostalgia. De hecho existe una diferencia importante entre la mirada propuesta por *Éxodo* y *Rotativo X*. En el primer documental la nostalgia es el pretexto para hacer una crítica a la masiva migración de colombianos debido a las difíciles circunstancias por las que atraviesa el país. Es una nostalgia sumada a la impotencia. En *Rotativo X* el tono sugerido, aunque cargado de melancolía, tiene características más humorísticas, pero presentadas de una manera más sutil (aspectos que se estudiará más adelante en la interpretación semántica). Simplemente, ambos realizadores coincidieron en utilizar el recurso de los sintagmas con ritmo sintético, tal vez porque existe una estrecha relación con la naturaleza sosegada de la nostalgia y la naturaleza sosegada de este ritmo.

Pero a pesar de estas similitudes, el ritmo sintético adquiere otras dimensiones en *Piel de gallina*, lo que confirma la dificultad de la receta planteada.

Coherente con el perfil dinámico de este último producto audiovisual, el 14% del documental, que corresponde al ritmo sintético, muestra imágenes que están en continuo movimiento. Los planos extensos se utilizan en *Piel de Gallina* cada vez que al interior del encuadre se muestra un proceso que necesita hacerse inteligible mediante la duración del plano, como los movimientos de cámara, las animaciones y las graficaciones\* animadas. En el documental *Zapatos* sucede algo similar, con la diferencia de que en la totalidad de los segmentos con ritmo sintético (4% del sintagma total), la extensión del plano permite observar la gesticulación del testimonio que hace su comentario ante cámara.

---

\* Las graficaciones son, como su nombre lo indica, los elementos gráficos o de composición y diseño visual que se utilizan con propósitos explicativos o estéticos dentro de la argumentación general, y añadidas durante el proceso de post-producción.

El documental *Santa Ana* también refuta la “fórmula” que parece cumplirse en el caso de *Rotativo X* y *Éxodo*, a pesar de que la mayoría de sus planos (el 42%) se agrupan por el ritmo sintético. En este producto audiovisual se desarrolla una observación detenida a la vida de tres habitantes del barrio Santa Ana que llegaron allí huyendo de la violencia de sus lugares de procedencia. El ritmo general se construye a partir del ritmo cotidiano en el que se mueven sus personajes. La mirada pausada es producto de la observación y no de la meditación, como sucede en *Rotativo X* y *Éxodo*.

En cuanto al ritmo arrítmico, es importante recordar que no necesariamente se refiere a que no exista ritmo, sino a la ausencia de un criterio de duración uniforme para unir un segmento determinado de planos. En el caso de *Piel de Gallina*, los planos que se agrupan bajo este ritmo (28%) se rigen por la decisión de montaje de crear cadencia a través del movimiento que plantea el encuadre y su relación con la duración del mismo. Éste también es el objetivo del ritmo arrítmico en el documental *In-pacto social*, que aparece en un 19% del sintagma total, y en el que los planos cortos son generalmente planos estáticos que se intercalan con los planos secuencia que recorren el hospital.

Pero además de que el criterio de cortar el plano sea su movimiento interno, otra característica del subtipo arrítmico es que permite crear alternancia en un mismo sintagma (porque puede alternar planos extensos con planos cortos, produciendo variación rítmica). En el caso de *Santa Ana*, por ejemplo, la variación entre planos largos y cortos está determinada por éste ritmo que representa un 42% del documental. *Zapatos* también utiliza el ritmo arrítmico para alternar planos de diferentes longitudes y crear de esta manera la relación entre la tensión y la distensión rítmica en un bloque sintagmático. Y aunque este es el ritmo más utilizado (58% de los planos) para generar la cadencia, la alternancia también es producida en una escala mayor, mediante la combinación con los ritmos analítico, sintético y el in crescendo.

*Rotativo X* también utiliza el subtipo arrítmico en el 14% de los planos, para generar la variación temporal y audiovisual.

Esto señala, en pocas palabras, que el ritmo arrítmico cumple la misma función en todos los documentales, a diferencia de los otros tipos rítmicos que presentan contrastes significativos en cada producto audiovisual.

Por otro lado, el ritmo in crescendo que se refiere a la aceleración producida por planos cada vez más cortos o en el caso contrario, la desaceleración producida por planos cada vez más largos, presenta características similares en varios documentales.

En el caso de *Piel de Gallina*, el ritmo in crescendo (6% de los planos) es utilizado en un segmento que plantea un proceso evolutivo. Se trata de una secuencia que narra cómo a partir de máquinas se incuban y desarrollan huevos de gallina. Si bien mostrar diferentes etapas, puede generar esa transformación continua, es la aceleración, producida por planos cada vez más cortos, la que produce la sugerencia de progreso; se desencadenan una serie de pasos que concluyen con el nacimiento de un pollo. Los planos con ritmo in crescendo, son en este caso, la señal de que el proceso planteado va a terminar.

Este recurso de sugerir evolución mediante el ritmo in crescendo también es utilizado en el documental *Rotativo X* (en el 19% de sus planos). Sin embargo la evolución sugerida en este producto audiovisual es mucho más obvia. En uno de los segmentos en los que se relatan las diferentes actividades sexuales que se pueden observar en una película pornográfica, el ritmo se acelera acompañado de unos gemidos femeninos que también se intensifican gradualmente y de esta manera sugieren el alcance del clímax sexual seguido de un corte contundente a pantalla en negro. Y la aceleración es más obvia aquí, porque es fácilmente perceptible por el público debido a que los planos inician con una duración de dos segundos hasta convertirse en trozos de un tercio de segundo. Otra de las razones por

las que la aceleración se hace más obvia, es porque está insertada en un sintagma mayor cuyo ritmo es sintético.

En *In-pacto Social*, el ritmo in crescendo (4% del documental) aparece en un sintagma que hace referencia al momento de dar el diagnóstico a los pacientes que sufren de VIH. Aunque la aceleración rítmica no es obvia, es en la unión con los testimonios y las secuencias del hospital que se percibe la evolución argumental creada por estos elementos.

El ritmo funciona de manera orgánica<sup>▲</sup> con las imágenes y las voces testimoniales, que contribuyen a la evolución sugerida por la aceleración rítmica (al igual que en *Rotativo X* y *Piel de Gallina*). De manera similar, aunque en el documental *Zapatos* el ritmo in crescendo sólo participa en un 2% del documental, este tipo de ritmo agrupa un segmento en el que se alterna el testimonio de una enfermera (que invita a la movilización social) y las imágenes de una marcha en contra de la privatización. De manera que el ritmo en los últimos casos no sólo está determinado por la extensión de los planos, o el movimiento en su interior, sino también por el desarrollo de la argumentación o los hechos que se despliegan.

De manera que el ritmo se configura de modos bastante particulares en cada uno de los documentales. En el caso de *Piel de Gallina*, el ritmo es una pulsación constante, un dinamismo continuo. En *Éxodo*, el tipo rítmico es también constante, pero sosegado en vez de vivaz. En *Rotativo X* también predomina el sosiego, pero el ritmo general es el producido por la alternancia entre la tensión y la distensión. En *Santa Ana* la cadencia también es resultado de la alternancia, pero prevalece el ritmo dilatado (o pausado) construido por la cotidianidad de sus personajes. En *Zapatos* el ritmo analítico predomina,

---

<sup>▲</sup> Vale la pena recordar, que el concepto de orgánico es entendido por Eisenstein como la relación sistémica entre todos los elementos audiovisuales, que se rigen por el mismo principio. Ese principio es trazado por los propósitos de realización.

pero en términos generales es la alternancia rítmica la que produce la cadencia. En *In-pacto Social*, el ritmo total es sintético, pero no es un ritmo detenido♦, como en el caso de *Éxodo*, porque los movimientos de cámara producen la cadencia dinámica general.

## 9.2 ASPECTO SINTAGMÁTICO Y SINTÁCTICO

*“Montaje: paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo reverdece”*

*Robert Bresson*

La ordenación de los sintagmas determina la estructura de un documental pero también permite organizar el espacio tiempo y/o los significados y significantes de acuerdo a la clasificación realizada por Metz. En un nivel menor, el *raccord* es el elemento que enlaza esos sintagmas y sus unidades mínimas, es decir, los planos.

### 9.2.1 Escenas

Las escenas, definidas por Metz<sup>94</sup> como las unidades narrativas que agrupan una acción, un tiempo y un espacio, son el único tipo sintagmático que se presenta en todos los documentales. Sin embargo, aparecen dos tendencias claras en cuanto a las funciones que cumplen. En un primer grupo constituido por *Piel de Gallina* y *Éxodo*, las escenas narran situaciones que han sido recreadas por sus realizadores y que respaldan la argumentación que desarrolla la voz en off.

En *Piel de Gallina*, por ejemplo, las escenas\* (que hacen parte del 20% del producto audiovisual) reconstruyen segmentos que, casi en su totalidad, desarrollan las tesis

---

♦ El concepto de ritmo detenido, debe entenderse en esta interpretación como el ritmo en el que predomina el sosiego o la lentitud.

<sup>94</sup> METZ, Christian. La Gran Sintagmática del Film Narrativo. En: BARTHES, Roland. Análisis Estructural del Relato. ed. Niebla. 1976. p. 148

\* En esta interpretación de resultados, se hará referencia específica a la escena a partir del concepto de Metz, es decir, sólo se identificará como tal a la unidad (indivisible) de tiempo, espacio y acción. Cuando alguno de estos elementos pierda la continuidad, se identificará como otro tipo de sintagma, en relación a las características planteadas por Metz.



planteadas por la argumentación a través de los sintagmas semi frecuentativos. De esta manera, las escenas plantean representaciones, recreaciones o en otras palabras puestas en escena (elemento de la ficción), que se manifiestan en animaciones y dramatizaciones, lo que además va configurando el tipo de modalidad documental que se examinará más adelante.

De igual manera, en *Éxodo* las escenas constituyen el primer bloque que reconstruye el momento en el que un viajero se dirige al aeropuerto, mientras la voz del locutor realiza un primer planteamiento en forma de pregunta. Las escenas, que representan el 9% del documental, permiten que se desarrollen dos narraciones simultáneas. Las imágenes plantean un argumento y la voz del locutor otro, pero se vinculan no sólo de manera armónica, sino también dialéctica.

En el segundo grupo de documentales, las escenas hacen parte de la realidad capturada. Ya no se trata de recrearlas como en el caso del primer grupo, sino de capturarlas e interpretarlas (mediante la cámara y el montaje). En el caso de *Zapatos*, las escenas tienen una participación significativa del 27% al lado de nueve subtipos sintagmáticos más. Pero la importancia principal es que los testimonios se organizan bajo las escenas de las entrevistas, que a su vez constituyen la columna vertebral de este producto audiovisual.

De igual forma, en *Santa Ana* los testimonios contribuyen en la construcción de la argumentación general. Sin embargo, las entrevistas no se organizan a manera de escenas (es decir, como la unidad narrativa en que la continuidad de acción, espacio y tiempo no se rompe). Este último tipo sintagmático que representa un 4.5% del sintagma total, hace parte de las situaciones cotidianas sobre las que se mueven sus personajes.

*Rotativo X* también utiliza las escenas con este mismo propósito a lo largo de un 17% del documental, mientras que en *In-pacto Social* este sintagma (21% de todo el producto

audiovisual) no representa la plataforma de unos personajes específicos, sino de unas situaciones específicas (tratamiento a portadores del VIH en Cali).

De manera que a pesar de que la participación de las escenas no supera un 30% en ninguno de los documentales, en todos ellos constituye un elemento importante dentro de la construcción de la argumentación, ya sea que se utilice como el soporte para crear un tiempo, un espacio y una acción que se articula con los planteamientos del locutor, o ya sea para que ella misma constituya el planteamiento.

### **9.2.2 Sintagmas Frecuentativos**

El frecuentativo es otro de los sintagmas recurrentes en los documentales, caracterizado por plantear un número indefinido de acciones que se comprimen mediante el montaje. Sin embargo, ninguno de sus subtipos aparece en todos los videos.

El subtipo sintagmático semi frecuentativo, entendido como la relación entre pequeñas sincronías que generan una evolución lenta y constante, es uno de los más utilizados por los realizadores para diseñar los planteamientos que conforman la argumentación. Así sucede en el caso de *Piel de Gallina*, cuya mitad se compone de estos sintagmas, en los que las tesis planteadas se suceden, generando la evolución argumentativa. De manera que el dinamismo que se había hecho obvio durante el ritmo, se corrobora en la forma en que se despliegan los significados a través del documental. Y aunque es indiscutible que todo documental debe plantear su propio desarrollo, lo interesante resulta en mirar qué sintagmas se escogieron para tal fin.

Esas implicaciones evolutivas del sintagma semi frecuentativo, también son aprovechadas en el documental *Éxodo*. Este subtipo, que comprende un 36% de los planos totales (o del documental), organiza en gran parte los bloques temáticos que se clasifican de acuerdo a

cada una de las etapas a las que se enfrenta un viajero (llegada al aeropuerto, espera despedida y viaje). Y aunque se trata claramente de una serie de acciones (llegar, esperar, viajar), el documental no las reconstruye en términos espacio temporales, sino como una manera de clasificar los aspectos diferentes del éxodo colombiano. De manera que la responsabilidad de los sintagmas semi frecuentativos es la de plantear el desarrollo argumental que se despliega a través de esos bloques estructurales.

*Rotativo X* también utiliza este subtipo sintagmático en un 8% del documental con los mismos objetivos progresivos que *Piel de Gallina* y *Éxodo*. El sintagma semi frecuentativo aparece en tres pequeños bloques: en el primero de ellos se expone por primera vez la crisis por la que pasa la producción, distribución y consumo de pornografía en formato de cine debido a la aparición de soportes técnicos más económicos. En el segundo bloque uno de los personajes habla sobre el rechazo de sus familiares hacia el empleo en este teatro triple X y el último bloque presenta los rostros de los testimonios, que se habían ocultado a lo largo del documental. De manera que a pesar de la reducida aparición de este subtipo sintagmático, los tres bloques semi frecuentativos son relevantes en la construcción argumentativa, pues dos de ellos realizan los primeros planteamientos sobre dos de los aspectos importantes que toca el documental (desplazamiento del cine porno y opiniones divididas sobre éste) y un tercer bloque realiza la presentación de los rostros de los personajes.

Sin embargo, no en todos los documentales el subtipo semi frecuentativo cumple un papel relevante. En el caso de *Zapatos*, este subtipo no sólo cuenta con una participación baja en términos cuantitativos (5% del documental), sino también narrativos. El único bloque bajo el que se agrupa este sintagma, consiste en un clip musical sobre la metáfora de quitarse los zapatos para confrontar la violencia colombiana. Pero la palabra metáfora se utilizará provisionalmente aquí, en la medida en que constituye una figura lograda a través de un recurso del lenguaje escrito y no un recurso connotativo de montaje, pues la frase “o quitarnos los zapatos y hacer de Colombia un cambio”, que antecede el sintagma semi

frecuentativo, aparece a manera de texto estático y con sentido denotado o explícito y no como resultado de la articulación de elementos mediante el que se sugiere (connota) otro significado; característica que además servirá de antecedente en el análisis semiótico.

*In-pacto Social* no presenta el subtipo semi frecuentativo al igual que *Santa Ana*. El único subtipo frecuentativo que posee el primer documental es el pleno, caracterizado porque el tiempo pierde su continuidad lineal y los significados se involucran en una misma gran sincronía. El 12% de todo el producto audiovisual constituye este subtipo sintagmático y contiene dos bloques que exponen datos estadísticos referentes al VIH en Cali y Colombia; datos que están supeditados a la argumentación general.

De manera similar, el documental *Zapatos* organiza los planos con textos y la mayoría de los clips musicales a través del sintagma frecuentativo pleno (30% de los planos). Vale la pena aclarar que el *videoclip* se caracteriza, como lo explica Raúl Durá<sup>95</sup>, por ser un formato audiovisual que presenta una narración corta, estructurada en el ritmo musical de la canción que representa, y cuyo contenido (el de la letra de la canción) se relaciona con las imágenes de manera directa o indirecta. El frecuentativo es el subtipo sintagmático más recurrente en este documental y su función primordial es afianzar las tesis construidas por los testimonios.

Pero en el caso de *Éxodo*, los subtipos plenos que participan en un 37% del sintagma total, no apoyan la argumentación planteada por otro sintagma como sucede con los dos documentales anteriores, sino que son ellos mismos quienes constituyen la argumentación. Es así como el subtipo pleno abarca dos de las etapas de viaje que estructuran el documental y a las que se había hecho referencia anteriormente. Se trata del sintagma de la

---

<sup>95</sup> DURÁ, Raúl. Los videoclips. ed. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. España, 1988.

*espera*, en el que se desarrolla el tema de la violencia colombiana y la indiferencia del Estado y el sintagma de la *despedida*, que examina las implicaciones psicológicas de abandonar el país y a los familiares y amigos.

*Rotativo X* también construye parte de su argumentación a través del subtipo frecuentativo pleno en un 18% del sintagma total. Este subtipo resulta ser un recurso útil en este documental, en la medida en que el teatro (como lugar) ocupa un área relevante en la construcción de significado, por lo que predominan las características espaciales sobre las temporales (porque el tiempo pierde su continuidad lineal -a diferencia del espacio que puede o no hacerlo- y los significados se organizan en una gran sincronía).

Por otro lado, en el subtipo frecuentativo seriado no sólo el tiempo pierde su continuidad (como en el caso del subtipo pleno), sino también el espacio, pues este sintagma se caracteriza porque las imágenes y sonidos se comprimen con el fin de realizar breves evocaciones sobre un tema específico.

En el documental *Zapatos*, el subtipo seriado que representa un 18% del producto audiovisual, construye bloques que hacen referencia a diferentes aspectos de la pobreza y la violencia colombiana. Imágenes de mendigos y masacres se aglutinan junto con la música, para manifestar la crudeza de las condiciones sociales actuales en el país.

En el caso de *Santa Ana*, el subtipo seriado agrupa el 12% de los planos del documental y se ubica en el inicio, en el que una serie de imágenes construyen un collage con diferentes lugares y situaciones del barrio (lo que en otras palabras significa evocaciones sobre la vida en esta comunidad).

En *Piel de Gallina*, sin embargo, este subtipo tiene una participación menor del 4% en el que se muestran una serie de planos relacionados con diferentes aspectos de la avicultura.

Ahora bien. Este uso recurrente del sintagma frecuentativo en sus diferentes subtipos, es coherente con la naturaleza documental, teniendo en cuenta que la continuidad de la argumentación del realizador está liberada del tiempo y del espacio. Es así como el sintagma frecuentativo se caracteriza por comprimir acciones mediante el montaje de manera que el tiempo y el espacio pierden su linealidad, sólo que esa compresión, obtiene resultados diferentes que equivalen a los subtipos: semifrecuentativo (cuando la compresión da como resultado pequeñas sincronías que generan evolución lenta y constante), pleno (cuando la compresión produce significados que se involucran en una sola gran sincronía) y seriado (cuando la compresión permite realizar breves evocaciones sobre un mismo tema). De hecho, el mismo Metz define el subtipo frecuentativo seriado como una forma balbuceante de conceptualizar.

### 9.2.3 Sintagma Descriptivo

El documental *Rotativo X* es el único que presenta sintagmas descriptivos, caracterizados porque ordenan el significado en términos espaciales y no temporales. De hecho es éste el más frecuente en todo el producto audiovisual con una participación del 28%.

Esto se debe a que el espacio (el teatro) desempeña un rol importante dentro de la narración, como se mencionó anteriormente, lo que implica que el ordenamiento temporal cumple un papel secundario respecto al ordenamiento espacial. De manera que este subtipo sintagmático conforma los bloques en los que los objetos y los espacios del teatro describen no sólo situaciones sino también personajes, como se examinará en el análisis semántico.

El hecho de que el sintagma descriptivo y frecuentativo no presente una unidad indisoluble entre el espacio y el tiempo, empieza a dar pautas sobre cómo puede producirse argumentación (significados independientes del espacio-tiempo) en un lenguaje en el que priman los significantes sobre los significados<sup>♦</sup> como lo es el lenguaje audiovisual.

---

<sup>♦</sup> Se dice que priman los significantes sobre los significados, porque los primeros sobresalen en el lenguaje audiovisual (imágenes y sonido), debido a que son más fácilmente identificables que los segundos (lo que dice esa imagen y ese sonido), en la medida en que el significado puede ser polisémicos o ambiguo en este lenguaje.

#### 9.2.4 Secuencias

En todos los documentales que presentan secuencias, ellas resultan ser un sintagma independiente que narra procesos técnicos, recorridos o circunstancias.

Los procesos que se muestran a través de este tipo sintagmático en *Piel de Gallina* (que constituye un 26% de este documental), se refieren a algún aspecto mecánico de la producción avícola (selección de huevos, sacrificio de las gallinas, empaquetamiento del pollo, etc.) y se articulan con la música a manera de videoclip.

En *Zapatos* la secuencia también muestra un proceso técnico específico en uno de los sintagmas iniciales en los que se enseña cómo se fabrican los zapatos. Debido a que ésta es la única aparición de este tipo sintagmático, sólo significa un 4% del producto audiovisual.

En el caso de *Santa Ana*, las secuencias (11% del gran sintagma) no constituyen procesos mecánicos de producción, como en *Piel de Gallina* y *Zapatos*, sino recorridos específicos. La mayor parte de este último sintagma se presenta en una cámara que realiza el recorrido por el barrio para llegar hasta la casa de cada uno de sus personajes. De esta manera, estas secuencias se transforman en el elemento hilador de las tres historias narradas.

De igual forma, *Rotativo X* utiliza las secuencias en un 28% del sintagma total, para enseñar el recorrido de la cámara subjetiva desde la calle hasta llegar al teatro. Algunas de estas secuencias constituyen planos autónomos subjetivos (porque representan las percepciones de un personaje) en un 18% del documental.

En *In-pacto Social*, en cambio, sólo existe una secuencia a lo largo del documental que representa el 8% y surge al final del producto audiovisual a manera de cierre. Este sintagma presenta cómo los estudiantes son expulsados por las directivas del hospital Universitario del Valle, por haber ingresado sin autorización con una cámara escondida al centro de salud.

El documental *Éxodo* no presenta secuencias\*.

### 9.2.5 Sintagmas alternantes

Alternar diferentes líneas de acción o contenido es un elemento recurrente en los documentales para construir la narración; y aunque en dos de ellos el porcentaje de participación es bajo, los demás documentales utilizan este tipo sintagmático para estructurar el producto total.

*Santa Ana* hace parte de este último grupo. El sintagma mayor del documental (100% de los planos) es alternante con subtipo alternado, pues presenta tres historias diferentes de mujeres que han llegado al barrio Santa Ana escapando de la violencia, que finalmente convergen mediante el montaje. Pero la alternancia no se despliega sólo en el sintagma mayor, sino también en los bloque sintagmáticos menores en los que se cuenta la historia de cada una de las mujeres. Por esta razón, el montaje alternativo tiene una participación mayoritaria del 64%, en el que se intercalan los testimonios de las mujeres que narran sus historias y las diferentes actividades cotidianas que ellas desempeñan.

*In-pacto Social* también hace parte del grupo de documentales que utiliza la alternancia para diseñar el argumento general. Sin embargo, la estructuración de este producto audiovisual también es lineal, pues se desarrolla cronológicamente la historia de los estudiantes que ingresan al hospital con una cámara escondida. Pero esta descripción es alternada además con los testimonios de dos portadores del virus y datos estadísticos insertados a lo largo del sintagma general, lo que determina que la organización

---

\* Al igual que con la categoría de la escena, la secuencia se entenderá aquí sólo a partir de los límites propios trazados por Metz. Por esta razón, se considera que el documental *Éxodo* no tiene secuencias, pues en ninguno de sus sintagmas, había una unidad narrativa en la que la acción era continua pero el espacio variaba. Y aunque existen sintagmas en este documental que se identifican por los nombres que representan las etapas de un trayecto (llegar, esperar, viajar) como se examinará más adelante, *Éxodo* no las reconstruye en términos espacio temporales (por lo que no podría ser secuencia), sino como una manera de clasificar los aspectos diferentes del éxodo colombiano.



sintagmática total sea lineal alternativa. De hecho es el sintagma alternante con subtipo alternativo el más frecuente en este documental (57% de los planos).

El tercer documental que hace parte de este grupo es *Zapatos*. El sintagma total se estructura de manera lineal mediante la articulación de los diferentes sintagmas. Los testimonios son los elementos que se alternan a lo largo del documental y son ellos quienes constituyen la médula espinal de la estructura, pues son los responsables de exponer la relación entre los zapatos y el actual conflicto armado colombiano. El sintagma alternante alternado resulta ser una figura importante a pesar de su reducida aparición en el documental (7% de los planos), porque permite construir analogías claras entre los zapatos y la violencia colombiana y así participar en el diseño del objetivo principal de este producto audiovisual.

La estructuración del documental *Éxodo* se desarrolla también en forma lineal, pero no a la manera de *Zapatos*, pues la linealidad no está dada por la argumentación planteada sino por el ordenamiento de los sintagmas clasificados (sólo nominalmente y no a nivel de acciones) por etapas de trayecto (llegada al aeropuerto, espera, despedida y viaje). Sin embargo, y como se sugirió anteriormente, de acuerdo al ordenamiento de los significados, la argumentación propone otra estructura; plantea una pregunta inicial y desarrolla una argumentación para finalmente retomar la pregunta, pero con la diferencia de que este último documental no la resuelve, sino que la deja planteada al receptor. De manera que la estructura argumentativa es un círculo abierto que el espectador debe cerrar.

En cuanto al sintagma alternante, el único subtipo que presenta este documental es el montaje paralelo. Pero resulta pertinente observar este subtipo en el análisis semiótico a través de las metáforas.

De manera similar, *Piel de Gallina* sólo presenta el subtipo paralelo del sintagma alternante. Pero otra similitud importante con *Éxodo*, tiene que ver con la construcción general del sintagma total.

*Piel de Gallina* tiene una estructura circular que inicia con el planteamiento de una incógnita que se resuelve al finalizar el documental. Sin embargo, la estructura no está determinada por cómo se organiza la narración en relación al tiempo (como sucede en ficción) sino en cómo se organiza la narración en relación a la argumentación o en otras palabras a los significados expuestos.

Uno de los elementos visuales claves que define la estructura circular, tiene que ver con un plano autónomo desplazado del principio del documental que se reubica en los últimos minutos de *Piel de Gallina*. Aunque sólo representa el 0.6% del sintagma total, esta decisión de montaje confirma la definición cíclica de la estructura.

*Rotativo X* presenta el subtipo alternativo en el sintagma total y se estructura de una manera similar a *In-pacto Social* y *Éxodo*, pues desarrolla una historia lineal en términos cronológicos, que inicia con el minucioso proceso de montar un rollo de film en el proyector y termina con el momento en el que se cierran las puertas el teatro. Pero a esta historia se le insertan otras historias de manera alternada que exploran asuntos diferentes, como los personajes que trabajan en el cinema, las diferentes impresiones sociales alrededor de la pornografía y una tercera narración también lineal que describe con una cámara subjetiva todo el recorrido de una persona desde que sale de su casa hasta que se sienta frente a la pantalla de cine porno. En otras palabras, la estructura planteada es lineal alternativa.

### **9.2.6 Raccord**

Existen dos tendencias claras respecto al uso de la violación al raccord, que en otras palabras, implica trasgresión a la continuidad entre dos o más planos. En una de las

tendencias, la infracción al *raccord* es el producto de una *elipsis necesaria*\* en una secuencia determinada. En el segundo caso, este mismo recurso es utilizado para desarrollar la fuerza narrativa de esta agresión con relación a los planos que agrupa. Esto quiere decir, que se atiende la propuesta de Eisenstein de violentar a través de la infracción a la continuidad, con propósitos simbólicos o de producción de sentido connotado.

Así por ejemplo, en el caso del documental *Piel de Gallina*, la infracción al *raccord* (que aparece en el 7% del documental) es insertada en los sintagmas para producir violencia visual. Uno de los sintagmas en los que se hace más claro este propósito, es el segmento que expone el momento del sacrificio de las gallinas. El primer plano al cuchillo que degüella estas aves, se reitera infringiendo el *raccord* de posición y consolidando la carga violenta de la imagen.

Sin embargo, entre más aspectos quebrante el *raccord*, más violento será su resultado, porque el contraste visual se hará más obvio. Así lo demuestra un segmento del 13% del sintagma total en el que se infringe el *raccord* en el documental *Zapatos*. Este sintagma es el de la entrevista a un punkero que se alterna con un pequeño bloque de planos con ritmo analítico en el que se viola la continuidad de mirada, posición y dirección, después de que el entrevistado opine sobre el estado deplorable de la sociedad contemporánea; el fuera de *raccord* no sólo vigoriza el ritmo analítico de este segmento, sino que además afianza la mordacidad de las palabras del punkero.

---

\* La elipsis es definida por Albert Jurgenson como “la eliminación de tiempos o acciones innecesarias y que, a veces, aumenta el interés de la escena” (JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie. *La Práctica del Montaje*. ed. Gedisa. Barcelona, 1992. p. 70), de manera que viola la continuidad espacio temporal, pero garantiza la continuidad narrativa. Las elipsis necesarias son, por definición, el recurso del realizador mediante el que descarta los trozos de film que no contribuyen con ninguna información nueva a la estructura narrativa, con el fin de privilegiar un desarrollo argumental más fluido. Esta es la razón por la que se le otorga, en esta interpretación, el carácter de *necesaria* a la elipsis, pues en vez de ser un recurso estético (para violentar mediante la infracción de continuidad, por ejemplo), es un elemento utilizado con fines referenciales, en la medida en que se necesita para que el espectador transcurra hacia la dirección de la historia, sin ningún elemento que pueda entorpecer el proceso narrativo.

*Rotativo X* también hace parte de este grupo de documentales al lado de *Piel de Gallina* y *Zapatos*. Pero en el caso específico de *Rotativo X*, la trasgresión al *raccord* es otra de las decisiones que supeditan la continuidad temporal a la argumentación. De hecho, éste es el documental que incurre en mayores infracciones a la continuidad, con un 23%. En la mayoría de los casos, estas violaciones son el resultado de elipsis necesarias, pues al igual que en *In-pacto Social*, sólo se contaba con una cámara para cubrir los acontecimientos. Sin embargo, la secuencia que se mencionó en la interpretación rítmica y que recrea no sólo el clímax vivido por los actores porno sino también el clímax general del documental, hace uso del fuera de *raccord* para cargar de mayor ímpetu las imágenes sexuales y los gemidos que van evolucionando hacia el final del sintagma.

Otro de los bloques sintagmáticos en los que infringir la continuidad constituye un elemento narrativo importante, tiene que ver con una secuencia del segmento que recrea con una cámara subjetiva el recorrido realizado por una persona que ingresa a la sala. Cuando la cámara se acerca a la taquilla, se viola el *raccord* de posición que sumado al sonido de respiración apresurada, recrea la sensación de ansiedad por la que atraviesa el protagonista.

Pero en el caso de los documentales *In-pacto Social* y *Santa Ana*, el fuera de *raccord* se da por razones diferentes a las anteriores.

En el caso de *In-Pacto Social*, la infracción ocurre en el último sintagma, sobre el que ya se ha hecho referencia, en el que los realizadores son expulsados del hospital Universitario del Valle. El fuera de *raccord* que representa sólo un 2% de los planos del documental, parece ser producto más de una elipsis necesaria en la secuencia, que un recurso para violentar intencionalmente al espectador. Es fácil entender la particularidad de este fuera de *raccord*, teniendo en cuenta que los realizadores sólo contaban con una cámara y captaban las circunstancias sin controlarlas.

De manera similar, *Santa Ana* viola la continuidad en menos de un 1% del documental, para realizar una elipsis necesaria dentro de la narración, cuando muestra cómo uno de los

personajes ejecuta uno de sus procesos cotidianos. Sin embargo, la gran mayoría del producto audiovisual respeta la continuidad, coherente con la mirada detenida que ya se había hecho obvia durante la interpretación rítmica.

Algo similar a *Santa Ana* ocurre con el documental *Éxodo*, aunque este último respeta el *raccord* en la totalidad de sus planos. La similitud radica en que la calma configurada por el ritmo, está estrechamente relacionada con la decisión de respetar la continuidad, pues la agresión que produciría la infracción, transgrediría esa calma a la que se hace referencia.

### **9.3 ASPECTO DOCUMENTAL**

*“El montaje es la base estética del film”*

*Vsiévolod Ilariónovich Pudovkin*

La forma en que cada documental organiza sus elementos estructurales y determina las distintas maneras de intervención desde la realización, configuran las diferentes modalidades documentales expuestas por Bill Nichols.

Las características de la modalidad expositiva, se encuentran claramente definidas en la mitad de los documentales estudiados. Sin embargo, en sólo uno de ellos aparecen todas las particularidades que diseña esta modalidad.

Se trata del documental *Piel de Gallina*, que presenta rasgos determinantes de la modalidad expositiva, debido a que en todo el producto audiovisual los planteamientos de los realizadores dominan y estructuran el gran sintagma.

Este documental cuestiona el origen y destino del hombre al establecer una analogía con la paradoja del surgimiento del huevo y la gallina. La imagen de los testimonios es mínima

(1% en el sintagma total) al igual que sus afirmaciones – es decir, la voz testimonial- (2%), mientras la voz del locutor, que representa un 40% del documental, al igual que la voz de los actores (8%) y realizadores (7%), desarrollan todo el planteamiento filosófico expuesto en este producto audiovisual. Las puestas en escena también constituyen un elemento determinante en la construcción argumentativa, pues el 50% del sintagma general está conformado por animaciones u otras situaciones recreadas con el propósito de vincularse de manera dialéctica con el texto del locutor. Pero aún en el caso de las imágenes en vivo (40%), la mayoría corresponden a planos de diferentes industrias avícolas que exploran distintos procesos de producción, lo que implica que no existen imágenes de hechos impredecibles (porque los procesos son repetitivos), como suele ocurrir en la modalidad observadora.

Los ardidés o artimañas técnicas (elementos que exploran con posibilidades diferentes a la simple yuxtaposición de planos o de imagen y sonido) no sólo se observan en las animaciones, sino también en las graficaciones (8%) y en los efectos visuales y sonoros (34%), que al igual que las imágenes de archivo (2%) y estáticas (8%), están supeditadas en su totalidad al desarrollo argumentativo.

La música extra diegética tiene una participación relevante (73%) no sólo en la construcción de ritmo sino también de sentido, al igual que los ruidos y sonidos que generan contrapunto sonoro o sátira, como se observará en la interpretación semántica.

De manera que todos estos elementos se despliegan bajo el propósito común de desarrollar el planteamiento propuesto por los realizadores, que, como se mencionó inicialmente, es lo que finalmente determina las características de modalidad expositiva.

Sin embargo, este documental también presenta algunas particulares de la modalidad reflexiva. A pesar de tratar un tema trascendentalmente filosófico, utiliza el humor como un elemento continuo en sus planteamientos, pero sin perder la contundencia argumentativa ni poner en duda la verosimilitud de sus tesis. Y es precisamente mediante el humor que *Piel*

*de Gallina* subvierte mecanismos tradicionales de la escritura documental, como la seriedad de la voz en off y de los presentadores, la exposición de estadísticas o datos, o los subtítulos que resaltan palabras claves, como suele suceder en documentales didácticos\* (en este último caso). Pero también es mediante el humor que se le aclara al espectador que en realidad se trata de una parodia y que a partir de esto se construye la propia lógica verosímil de este documental. Esto es lo que lo hace reflexivo, pues aunque parezca paradójico, cuestiona elementos de la modalidad expositiva, pero sin dejar de pertenecer a ella. Esta contradicción deja de serlo gracias a las posibilidades de la ironía, que como se verá más adelante, es otra forma de connotación♦.

El documental *Zapatos*, es otro ejemplo de que en un mismo producto audiovisual pueden converger varias modalidades.

Existen características de la modalidad interactiva como el uso de testimonios para estructurar el gran sintagma. La voz de los testimonios constituye un 19% del documental y su aparición ante cámara un 11%, mientras la voz del locutor participa sólo un 6% al igual que la voz de las realizadoras, quienes, además aparecen en cámara en un 3% del sintagma total. Pero a pesar de la presentación de las realizadoras, no existe una intervención directa que cambie el curso de los acontecimientos en este documental, pues aunque las situaciones en vivo representan un 69%, en la mayoría de los casos la cámara se limita a registrar, en una actitud pasiva, lo que sucede frente al lente, lo que le confiere características de la modalidad observadora. Sin embargo, existen algunas particularidades que la alejan de esta

---

\* El documental o video didáctico, se caracteriza por ser un recurso educativo que, como tal, cumple con una función pedagógica en la enseñanza curricular y/o profesional, por lo que el énfasis o reiteración en nuevos conceptos es uno de sus recursos característicos. Por esta razón, este término se utiliza en esta interpretación, sólo a manera de referencia, en la medida en que *Piel de Gallina* utiliza también ese recurso, mediante el uso de subtítulos que destacan palabras claves, aunque sin olvidar que lo hace no con fines pedagógicos, sino satíricos.

♦ Cuando Nichols define la modalidad reflexiva, aclara no necesariamente una documental de este tipo sólo debe recurrir a la denotación para hacer ver todo el aparato de producción cinematográfica. La connotación también puede servir para el mismo propósito, sin que deje de ser un documental reflexivo, sólo que esta característica, será más sutil que en el primer caso.

modalidad. La música extra diegética, por ejemplo, es el elemento sonoro más frecuente con una intervención del 74% y elabora los clips musicales que tienen una relevancia notable en todo el sintagma. Pero la mínima utilización de este recurso sonoro es una característica importante en la modalidad observadora, debido a que el montaje se subordina a la recreación de una temporalidad auténtica, libre de artificios técnicos con el fin de que el proceso de edición se haga menos perceptible. Por esta misma razón, el hecho de que *Zapatos* utilice efectos visuales y sonoros en un 34%, que recree puestas en escena en un 7%, que incluya ruidos y sonidos en un 10% así como imágenes de archivo en un 5% e imágenes estáticas en un 8%, y que todos los elementos se subordinen a la argumentación de los documentalistas, determina que la modalidad a la que más se acerca es la expositiva, a pesar de contar con rasgos de las modalidades observadora e interactiva.

Pero si la música es relevante en *Zapatos* y en *Piel de Gallina*, en *Éxodo* la aparición de este recurso es nula, al igual que la presencia del realizador, las puestas en escena, los actores o las imágenes de archivo. Los efectos sonoros y visuales tienen una participación mínima del 2% así como las imágenes estáticas (3%) y las situaciones en vivo ocupan un 88% del sintagma mayor. A pesar de que todos los recursos anteriores son particularidades de la modalidad observadora, el desarrollo argumentativo planteado por el locutor que participa en un 38% del documental, le confiere características de la modalidad expositiva. Sin embargo, a diferencia de esta última modalidad, los testimonios son primordiales en la elaboración argumentativa de *Éxodo*, pues uno de los objetivos del documental es revelar las voces de quienes han tenido que migrar evadiendo la violencia colombiana y es en la modalidad interactiva en la que la participación de los entrevistados es trascendental. Un aspecto interesante de este documental, es que a pesar de la importancia de los testimonios, ellos nunca aparecen ante cámara (aspecto que se estudiará más adelante detenidamente). La banda de sonido tiene una importancia capital en la producción significativa, no sólo por las voces testimoniales, sino también por los ruidos y sonidos que constituyen un 86% del sintagma total y que compensan con éxito la ausencia de música.



Pero a pesar del eclecticismo que caracteriza a *Zapatos* y a *Éxodo*, ambos tienden a pertenecer más a la modalidad expositiva, pues en el caso de este último producto audiovisual, los planteamientos de los realizadores son el eje primordial de toda la argumentación.

*In-pacto Social*, en cambio, está delimitado claramente por las características de la modalidad interactiva. Los realizadores de este documental, que protagonizan la historia eje (aunque sólo se vean en un 5% del producto audiovisual y se escuchen en un 10%), intervienen en las situaciones en vivo (situaciones que constituyen un 54% del sintagma total) y definen el curso que toman las circunstancias, pues ingresan al Hospital Universitario del Valle con una cámara de video (que además prohíben en este centro de salud), para examinar como manejan a los pacientes con VIH, lo cual provoca que sean detenidos y expulsados por las directivas del hospital. Pero los testimonios también participan activamente en la construcción de la estructuración total, con afirmaciones que representan el 61% de *In-pacto social* e imágenes que constituyen el 33%. Todos estos elementos pertenecen a la modalidad interactiva, así como la utilización del montaje como herramienta vinculante entre los diferentes planteamientos. De esta manera, las imágenes estáticas (8%), la graficación (4%), los ruidos y sonidos (39%) y la música extra diegética (20%), están al servicio de toda la continuidad argumentativa propia de esta modalidad.

A diferencia de *In-pacto Social*, en *Rotativo X* la intervención del realizador no es tan evidente durante el proceso de rodaje. Ni la imagen ni la voz del documentalista se hacen presentes en el producto audiovisual. Sólo es obvia su mediación a través del proceso de postproducción, en el que la música extra diegética cuenta con una pequeña participación del 10% y la diegética con un 3%, así como una graficación que no alcanza el 1% e imágenes estáticas del 2%. Estos elementos, sumados a los planos largos y fijos que examinan las desiertas salas de cine, y los encuadres de situaciones en vivo del 91%, le brindan al documental características propias de la modalidad observadora. Sin embargo, las puestas en escena (19%), los efectos visuales y sonoros (11%) y los ruidos y sonidos

(56%) delatan la escritura elaborada desarrollada durante la edición y alejan este documental de los parámetros “transparentes” que propone la modalidad observadora. Además, los testimonios construyen gran parte de la argumentación general con todas las afirmaciones que allí se exponen (no hay voces de actores o locutores) y que constituyen el 56% del sintagma total, lo que la acerca a la modalidad interactiva, pero sin alcanzar los grados de participación durante el rodaje que son determinantes en esta modalidad.

De esta manera, *Rotativo X* se une a *Éxodo* y a *Zapatos* para conformar el grupo ecléctico de los documentales analizados, que además evidencian una vez más la flexibilidad de las modalidades de Nichols.

*Santa Ana* es otro documental que presenta particularidades coherentes con varias modalidades. Tiene elementos propios de la modalidad observadora, como las situaciones en vivo que se respetan pasivamente y que ocupan un 58% del documental. También son característicos el uso de ruidos y sonidos provenientes del lugar de rodaje y la ausencia de puestas en escena y de imágenes de los realizadores (que sólo se escuchan en menos del 1%). Pero además de la casi imperceptible intervención de los documentalistas durante el rodaje, en la edición también se evidencian elementos que determinan la sencillez del montaje en esta modalidad, como la ausencia de imágenes de archivo, graficación, música extra diegética y voz en off, pocos efectos visuales y sonoros (3%) así como imágenes estáticas (7%). El ritmo cotidiano que recrea este documental es igualmente un factor determinante en la modalidad observadora, pero no lo es la participación activa de los testimonios en la construcción de la argumentación general, pues esta característica pertenece a la modalidad interactiva. Es precisamente esta última particularidad la que aleja a *Santa Ana* de la modalidad observadora, pues las afirmaciones de los testimonios hacen parte del 56% del documental y sus imágenes el 31%.

Sin embargo, toda la lógica del documental cuenta con una perspectiva atenta que se detiene a escuchar a sus personajes y examina con actitud receptiva la rutina de sus vidas cotidianas. Dos peculiaridades importantes de la actitud observadora.

## **9.4 ASPECTO SEMÁNTICO**

*“En la sala de montaje se fabrica toda la elocuencia del cine”*

*Orson Welles*

Si bien la construcción de significados no puede analizarse aisladamente en la medida en que también reside en el aspecto rítmico, sintagmático y estético, aún es necesario examinar cómo se produce sentido connotado mediante las metáforas propuestas por Marcel Martín y el contrapunto sonoro sugerido por Eisenstein.

### **9.4.1 Metáforas ideológicas**

Como se planteó en párrafos anteriores, *Piel de Gallina* construye una analogía entre el origen del hombre y la paradoja del huevo y la gallina, lo cual implica que desde su planteamiento se construye sentido connotado. Pero la connotación también se presenta a lo largo de todo el sintagma, cada vez que se critican aspectos decadentes de la cultura occidental, como la tecnología al servicio de la destrucción y el desequilibrio del desarrollo y su respectivo desenlace apocalíptico.

*Piel de Gallina* se caracteriza por ser un documental rico en producción connotada. Es el único producto audiovisual que presenta todos los recursos, utilizados en esta investigación, para crear codificación secundaria (connotación).

Una de sus características esenciales, tiene que ver con que es el único producto audiovisual en el que aparecen metáforas ideológicas. Vale la pena recordar que lo que caracteriza a estas figuras, es el hecho de utilizar la connotación con propósitos persuasivos

sobre aspectos filosóficos trascendentales para el género humano o en otras palabras, problemas universales.

En el documental *Piel de Gallina* estas metáforas tienen una participación del 14% y son responsables de exponer los aspectos decadentes que se mencionaron unos párrafos atrás.

Una de las figuras más significativas tiene que ver con un segmento en el que aparece una animación con un aparato que engulle objetos y animales, mientras el locutor se refiere a la máquina como la segunda extensión del hombre, después de la mano. Lo interesante es que a lo largo de *Piel de Gallina* aparecen varias metáforas como ésta, en las que el sentido connotado no se produce mediante la yuxtaposición con otro plano, sino que se origina en un mismo plano. Esto se debe gracias a las posibilidades que brinda la animación u otros mecanismos gráficos, de fusionar elementos diferentes. Pero retomando la metáfora anterior, cabe señalar que el sentido connotado sigue construyéndose no sólo al interior del encuadre descrito; en los siguientes planos aparecen recortes de hombres (alguno de ellos figuras políticas) que devoran rápidamente los objetos digeridos por la máquina. Al finalizar el plano el aparato succiona a una de las personas por el conducto por donde salían los objetos digeridos.

Este ejemplo resulta significativo, porque mientras la imagen realiza una crítica al consumismo insaciable del hombre occidental y a su ambición extrema, la voz en off habla de las maravillas del desarrollo de la industria alimenticia. La ironía tiene un espacio privilegiado en este segmento (y en gran parte del documental), y representa una forma de connotación, porque si se define como la figura en la que el sentido literal se opone al figurado, o en palabras más sencillas, *cuando se dice lo contrario de lo que se dice*; la función semiótica (lo que se dice) tiene en su plano de la expresión otra semiótica (la intención de significar lo contrario), y es en este caso la metáfora constituida por la animación la que significa lo contrario al planteamiento del locutor. En otras palabras, la ironía resulta ser el producto dialéctico de articular las imágenes con el audio.

Sin embargo es importante aclarar que el hecho de que un documental no utilice metáforas ideológicas, no implica que no exponga problemáticas sociales relevantes para el género humano, pues también puede hacerlo a través de la denotación.

#### **9.4.2 Producción dialéctica audio/imagen**

Antes de examinar las demás metáforas propuestas por Marcel Martín, es necesario observar cómo se articula la imagen y el sonido en algunos documentales en los que el sentido connotado no se construye a través de metáforas o contrapunto sonoro. Para ello es ineludible recordar que el concepto de valor añadido de Michel Chion, se refiere a la forma en que se afectan recíprocamente imagen y sonido para producir significación, no mediante la suma de sus significados individuales, sino a través de su relación dialéctica.

En *Éxodo*, por ejemplo, se establece un vínculo entre las imágenes del aeropuerto Alfonso Bonilla Aragón y las voces testimoniales que es necesario examinar. La decisión de no mostrar a quienes van a emigrar (que es una petición de los entrevistados), se relaciona con las imágenes de rostros fugaces o cuya legibilidad es reducida debido a que forman parte de una multitud o por el efecto del contraluz producido por los ventanales.

La ausencia de rostros que domina gran parte del documental (sobre todo en su etapa inicial), produce la despersonalización del problema del éxodo colombiano, pero el resultado de esta despersonalización no conduce a identificar la ausencia de sus protagonistas (que sería una consecuencia lógica debido a la falta de identidades), sino que, por el contrario, devela la magnitud del problema, debido a las características masivas de esos protagonistas. Pero es en la articulación con las voces testimoniales que la ausencia de rostros se compensa, pues cada uno de los aportes posee una carga dramática inherente que junto a los planos de multitudes o individuos sin rostro, recrean no sólo la nostalgia del desplazamiento sino también la trascendencia social del éxodo en Colombia.

*Rotativo X* comparte con *Éxodo* la decisión de no mostrar a los entrevistados. Aunque inicialmente pareciera que ocultar los rostros devela una intención censuradora, en el desarrollo del documental las voces de los personajes comienzan a articularse con las imágenes de manera que constituyen un relato dialéctico. Sin embargo, el recurso de las voces tiene implicaciones diferentes en *Rotativo X* y *Éxodo*. En el primer documental, los primeros planos a objetos de trabajo de los empleados se acompañan con la descripción oral realizada por sus dueños, sobre los oficios que desempeñan. Estos objetos reemplazan el rostro de los personajes, como si se tratara de una extensión de quienes dan el testimonio. Pero el recurso no sólo se limita a los objetos, sino también a los lugares laborales específicos. Comienza a desarrollarse una personificación interesante de los testimonios a partir de cosas y lugares ligados a esos personajes de manera que la ausencia de su rostro deja de notarse. Sin embargo, después de los sintagmas intermedios (o ubicados por la mitad del documental) comienzan a insertarse imágenes de los testimonios, que aunque son muy pocas, refutan cualquier teoría sobre intenciones iniciales de censura. De hecho, en el sintagma final, aparecen en primer plano cada uno de los rostros de los personajes a manera de presentación, confirmando la refutación anterior.

Lo importante aquí es anotar como la quietud caracterizada en el ritmo, está configurada también por las relaciones dialécticas de imagen y sonido. Sin embargo, el sosiego que domina a este último documental se interrumpe abruptamente por recursos como la metáfora dramática, como se examinará más adelante.

Otra característica del montaje en *Rotativo X*, tiene que ver con la capacidad no sólo de convertir el espacio en un personaje importante dentro del documental, sino también de crear un lugar que no existe en el mundo real, pues, cuando se observa el producto audiovisual, el teatro se percibe como un espacio único. Sin embargo, los lugares grabados son realmente cuatro salas diferentes, unificadas por la continuidad sonora y lumínica.

Por otro lado, *Santa Ana*, conserva su posición observadora manifestada en un montaje sencillo o sin mayores ardidés técnicos, por lo que la exploración entre imagen y sonido se limita a registrar la cotidianidad de sus personajes con el fin de recrear la vida en el barrio y específicamente en los hogares de las tres mujeres que conforman las historias, sin intervenir de manera obvia en su desarrollo. De manera que el resultado de la relación entre audio y la imagen privilegia la denotación.

Algo similar a *Santa Ana* ocurre con el documental *In-pacto Social*. En ambos casos, la argumentación desarrollada por los realizadores depende en gran medida de lo que ocurre con las situaciones a su alrededor. De manera que las metáforas o cualquier otro recurso para producir sentido connotado, están supeditados al sentido denotado planteado a través de las circunstancias que se desarrollan en el hospital, pues el objetivo principal de este documental, es precisamente hacer público el tratamiento a los portadores de Sida en esta institución.

Es así como la carga dramática descansa sobre la autenticidad de los hechos expuestos. Una escena en particular, muestra la incompetencia de una de las enfermeras, cuando hace caso omiso a las quejas de uno de los portadores de VIH que dice que el agua de panela con la que va a acompañar las pastillas está vinagre. Uno de los realizadores interviene para advertirle al paciente que no beba el agua, por obvias razones, y la enfermera continua ignorando la situación. Esta escena no sólo ratifica las cualidades interactivas de este producto audiovisual, sino que también hace parte de una serie de circunstancias similares que evidencian otros aspectos como los mínimos recursos económicos del hospital, así como el rechazo que el personal médico dirige hacia los portadores. De manera que la denotación cuenta con una participación privilegiada en este documental, precisamente porque son las realidades mismas las que constituyen parte importante de la argumentación, como ya se ha sugerido reiterativamente.

Los realizadores del documental *Zapatos*, también decidieron privilegiar la denotación sobre la connotación. En realidad la imagen y el sonido no establecen una relación dialéctica (a excepción de algunas metáforas y un contrapunto sonoro), sino de acompañamiento. Es así como por ejemplo, si en un sintagma determinado son los testimonios los que desarrollan la argumentación, la imagen usualmente se trata de un plano medio a la persona que responde, o de una imagen que refuerza lo que cuenta el entrevistado. De manera inversa, si es el video el que narra alguna situación, como en el caso de los recurrentes clips visuales, la música constituye un elemento de acompañamiento, que si bien interviene en la creación de ritmo, no construye significados diferentes en su relación con la imagen.

*Zapatos* desarrolla un cuestionamiento constante al actual conflicto colombiano, pero siempre a partir de referencias denotativas. Aunque exista cierta analogía entre los zapatos y la violencia, la relación se establece de manera explícita mediante textos estáticos. Es así como por ejemplo, en uno de los sintagmas iniciales, después de que una enfermera habla sobre los zapatos que se manchan de sangre y el color negro del calzado del conflicto, aparece una frase escrita sobre fondo negro que dice: *Así como los zapatos nos alejan de los restos de la guerra, los zapatos también nos untan*; y este tipo de sintagmas son característicos a lo largo del documental.

En este punto de la interpretación, se hace interesante observar cómo abordan la misma problemática cada uno de los documentales a partir de las diferentes miradas propuestas. Lo que además, pone en evidencia las maneras particulares en que una misma temática es construida a partir de mecanismos de significación diferentes. La violencia, por ejemplo, es un tema recurrente en cada uno de los productos audiovisuales.

En documentales como *Piel de Gallina*, la violencia tiene un origen no sólo denotativo sino también connotativo. En el caso de este audiovisual, la violencia tiene características más



universales y se concibe como un producto de las decisiones humanas, no como una fuerza superior que corrompe a los hombres. Pero lo importante resulta de observar que estas argumentaciones se manifiestan a través de metáforas ideológicas o de sentido implícito.

En el caso de *Éxodo*, la violencia no se concibe como el enfrentamiento bélico entre dos grupos, sino como la indiferencia social ante el problema del éxodo colombiano que también es originado por otras formas de violencia como la manipulación mediática y la irresponsabilidad Estatal, que entre otras cosas, devela problemas más profundos como las contradicciones del mundo occidental, las limitaciones a las que se someten los países tercermundistas y las secuelas de la guerra.

Sin embargo, lo importante aquí resulta de observar la decisión de realización de exponer esos asuntos mediante recursos denotativos como la voz del locutor o de los testimonios, que es la diferencia fundamental entre los planteamientos de *Piel de Gallina* y *Éxodo*.

Vale la pena mencionar que el tema de la violencia también aparece en el documental *Santa Ana*, pero no como objeto temático definido sino como una forma de contextualizar las historias de las tres mujeres. La irresponsabilidad estatal también se indica en *In-pacto social* así como la manipulación de los medios sobre la información referente al virus del Sida, lo que podría dar pautas sobre cómo el contexto, que hace parte de la cultura, interviene en la producción de significados, debido precisamente a la naturaleza de convención cultural que posee el signo y en términos mayores, la comunicación.

### **9.4.3 Metáforas dramáticas**

Las irrupciones al ritmo detenido del documental *Rotativo X* a las que se hacía referencia anteriormente, constituyen metáforas dramáticas, en la medida en que explican planteamientos de los realizadores, sin violar el espacio tiempo, pero haciendo uso connotativo de la yuxtaposición de imágenes.

En ese documental, las metáforas dramáticas representan un 10% del sintagma total y hacen parte de las yuxtaposiciones que se mencionaron con anterioridad, en las que los objetos y los espacios de trabajo desempeñan el papel de narradores, articulados con la voz de los personajes. Sin embargo, la mayoría de las metáforas dramáticas, constituyen insertos caracterizados por el contraste que plantean. Es así como dentro de la quietud creada por la cadencia general, irrumpen primeros planos de sexo explícito que en los sintagmas iniciales producen sobresalto, pero que a lo largo del documental se hacen predecibles y comienza a constituir un elemento natural del desarrollo narrativo. Y esta habituación a la que se hace referencia, coincide con los sintagmas en los que los testimonios narran cómo inicialmente su trabajo fue estigmatizado por sus familiares, pero que con el paso del tiempo terminaron aceptándolo. Simultáneamente, los personajes protagónicos concluyen que la pornografía ha perdido el carácter anormal en sus vidas y se ha convertido en parte de su cotidianidad. Estas yuxtaposiciones inesperadas resultan ser un recurso cargado de un humor diseñado sutilmente debido, precisamente, a que el sentido es también sutil (porque por definición no es explícito –denotativo- sino logrado mediante la connotación).

Pero si en *Rotativo X* las metáforas dramáticas cumplen funciones humorísticas, en el caso de *Piel de Gallina* tienen objetivos más explicativos. Las metáforas dramáticas de este último documental, constituyen un 14% de este documental y en la mayoría de los casos, profundizan planteamientos que el locutor señala pero no examina.

Es así como, por ejemplo, en uno de los sintagmas en los que se habla de la mano humana como primera herramienta (antes de referirse a la máquina), aparece una animación de una mano de la que se despliega otra mano que a su vez despliega otra, para explicar en términos visuales como de esa herramienta, pueden obtenerse otras nuevas gracias a sus capacidades técnicas. Cabe anotar que, de nuevo, la metáfora dramática se hace evidente sin necesidad de un segundo plano.

De igual manera, *Éxodo* cuenta con una serie de metáforas dramáticas que no son producto de la yuxtaposición de dos imágenes, pero que aún así, se producen gracias a la

particularidad audiovisual del movimiento de la imagen. Estas metáforas representan un 15% del sintagma total y se caracterizan por la carga emocional que poseen. Este recurso es recurrente en el sintagma de la despedida en el que imágenes de abrazos y llanto se atropellan con fines emotivos. Es precisamente en este bloque sintagmático, donde los personajes adquieren características más específicas debido a que comienzan a aparecer rostros definidos de individuos. Una metáfora en particular muestra un zoom out que inicia en el primer plano del rostro de un niño que llora; el encuadre se abre en un plano general que ubica al niño en una de las ventanas del aeropuerto, desde donde observa despegar un avión. Cuando el plano se amplía, no sólo brinda información nueva, sino que además empequeñece la figura del niño y produce la impresión de lejanía e impotencia que caracterizan no sólo este plano, sino también todo el sintagma referente al momento de la despedida.

Si algunas de las metáforas encontradas se caracterizan porque no constituyen exclusivamente una yuxtaposición entre dos planos, en el caso de *Zapatos* aparece una metáfora que se diseña con pequeños trozos de planos yuxtapuestos que llegan a sumar diez y seis (aunque es importante recalcar que Marcel Martín se refiere a la yuxtaposición de dos planos o más). El sintagma al que se hace referencia es el mismo mencionado en la interpretación del raccord, en la que se habla sobre una entrevista dirigida a un punkero. También se comentó la forma en que la violación a la continuidad interviene en la fuerza dramática de este sintagma. Pero lo que la convierte en una de las figuras dramáticas significativas, es el hecho de que el sentido caótico referente a los planteamientos del movimiento punk (específicamente sobre la anarquía), sean coherentes con el caos visual sugerido por el fuera de raccord y los segmentos de planos que llegan a durar menos de un segundo cuando se atropellan mediante el ritmo in crescendo. De manera que el aporte anárquico realizado por la violación a la continuidad, también es diseñado por recursos como el ritmo in crescendo y el redoble agresivo de una batería que acompaña las imágenes, lo que demuestra que aunque no existan fórmulas específicas para efectos

específicos, sí existe la posibilidad de significar mediante la articulación de elementos escogidos por los realizadores, además de la yuxtaposición.

Sin embargo, en el caso del documental *In-pacto Social*, la construcción metafórica se elabora a partir de yuxtaponer dos planos, que es el requerimiento básico propuesto por Martín y la escuela rusa. Las metáforas dramáticas representan el 10% del sintagma mayor y existe una en particular que no sólo cuenta con la contundencia para cerrar el documental (último plano), sino que además establece una relación satírica con relación al plano anterior y al sintagma final en el que expulsan a los realizadores. La yuxtaposición se compone por un plano secuencia de la cámara que sale del hospital atravesando la puerta principal hacia la calle, mientras las directivas del Hospital les advierten que tampoco pueden grabar la fachada del este centro de salud. En el plano consecutivo, se observan a los mismos realizadores grabando desde lo que parece ser una cafetería, hacia el hospital que se encuentra al frente (aunque está fuera de cuadro), mientras uno de ellos emite la palabra “grabando”. Lo que evidencia esta yuxtaposición, es precisamente la sátira a la que sometieron a los directivos del Hospital, pues además de obviar su mandato de manera irreverente, supeditan las leyes internas del centro de salud, sobre la intención de exponer la forma en que tratan a los portadores de VIH (que es una prioridad permanente a lo largo del documental). La ironía que *Piel de Gallina* logra mediante el montaje, sumada al humor sutil desarrollado por *Rotativo X* y la sátira final realizada en *In-pacto Social*, hacen del humor un recurso recurrente, por lo menos en la mitad de los documentales. De esta manera, la sátira entra a formar parte de los recursos logrados por producción connotada, pues aunque la burla puede ser explícita, en este caso es producto de un recurso implícito conformado por la simple yuxtaposición entre dos planos.

En *Santa Ana* la connotación también se produce a partir de la articulación entre dos planos. De hecho es el único recurso que genera codificación secundaria en este documental y representa el 12% del sintagma total. *Santa Ana* es, por oposición a *Piel de*

*Gallina*, el producto audiovisual con menos significados producto de la connotación, coherente con la tendencia observadora de este documental, pues la actitud (desde la realización) de espectador pasivo también se ve reflejada, no sólo en el rodaje, sino también en el montaje, que por definición es una interpretación predominantemente denotativa (sin dejar de ser interpretación). Una de las metáforas dramáticas más significativas en este documental, es precisamente aquella que es producto de la yuxtaposición entre el plano secuencia que recorre las calles del barrio - y que se convierte en el elemento hilador entre las tres historias,- y el plano al interior de la casa del personaje respectivo. La figura más significativa en este documental, es la generada por la yuxtaposición entre el plano del último personaje que se presenta y el plano secuencia final en el que los tres testimonios se reúnen. Y es significativa porque no sólo determina la estructura alternada de todo el documental (diferentes líneas de acción que convergen), sino también porque aporta un elemento importante en la información que se emite con relación a la vida de los tres personajes y el vínculo que poseen. Al igual que en el caso de *In-pacto Social*, la metáfora dramática resulta ser un elemento útil para cerrar de manera contundente todo el documental.

En términos generales, las metáforas dramáticas son el recurso connotativo más utilizado en todos los documentales. Pero también representan una solución importante a la hora de construir significados en un lenguaje en el que predominan los significantes.

#### **9.4.4 Metáforas plásticas**

Las analogías estructurales o psicológicas conocidas como metáforas plásticas y logradas a través del montaje (mediante transparencias o recuadros en un mismo encuadre o la yuxtaposición de dos planos o más), caracterizadas además por no vincular los planos en términos espacio temporales, no son recurrentes, a pesar de que la naturaleza documental es permisiva en cuanto a la infracción a la continuidad. La participación de estas figuras es nula en el caso de *Santa Ana* y en los demás documentales, no supera el 6% del sintagma total.

*Piel de Gallina* es el producto audiovisual en el que estas figuras se presentan en mayor cantidad, aunque con una mínima participación del 6%. En este documental, las metáforas plásticas son las encargadas de establecer las analogías, manifestadas en algunos casos como relaciones gráficas entre el hombre y la gallina.

Un ejemplo representativo tiene que ver con un segmento en el que el locutor habla sobre las condiciones necesarias para que surja la vida en la tierra. La voz en off habla específicamente sobre cómo al principio de la vida terrestre, formas unicelulares nadaban en un caldo de aminoácidos. El plano que se une a esta afirmación muestra una animación con una serie de objetos y personajes propios del mundo contemporáneo (señales de tránsito, estrellas de Hollywood, relojes derretidos –Dalí- y bebés de comerciales), que se yuxtaponen a los argumentos del narrador y al siguiente plano, en el que se muestra un huevo cuyo interior es ocupado por un esqueleto de ave que muta en una forma humana.

El huevo se vuelve una imagen recurrente a partir de esta metáfora plástica y adquiere a lo largo de todo el documental características connotativas relevantes. Es la figura que representa el origen, además incierto, de la vida y su desenlace, porque por definición, un huevo es la unidad biológica mínima o en palabras más precisas, una célula.

Su relación con las gallinas es el pretexto humorístico para abordar el tema, pero sin perder la seriedad argumental, que aunque no es explícita, se trasluce en la elocuencia de la argumentación.

Otra figura plástica representativa en *Piel de Gallina*, tiene que ver con la yuxtaposición de un plano medio de la seria presentadora con delantal que expone cómo la investigación ha impulsado la precocidad sexual en las gallinas, con el siguiente plano de la misma presentadora vestida de ama de casa que le cacarea a un huevo. Este humorístico contraste está estrechamente relacionado con el carácter reflexivo examinado durante la interpretación sobre la modalidad documental, pues uno de los aspectos señalados tiene que ver con cómo se subvierten elementos tradicionales de la escritura documental (como la seriedad y credibilidad que deben generar sus presentadores), que es precisamente uno de los objetivos alcanzados por esta metáfora plástica.

En *Éxodo*, las metáforas plásticas son utilizadas en un 5% del documental y coherente con las características tonales de su montaje, intervienen en la creación de atmósferas nostálgicas. Una de las yuxtaposiciones representativas, tiene que ver con la relación que se establece entre un plano (nocturno) de una mujer que llora abrazada a un hombre (que aparentemente se despide) y una niña recostada a los ventanales (imagen diurna) que mira fijamente la pista dando la espalda a la cámara (plano que además cuenta con una pulcra composición e iluminación). Aunque en un principio pareciera que la relación no es tan evidente, el contraste entre la desesperación de la mujer y la pasividad de la niña sugieren un vínculo interesante entre el abatimiento y la calma, que en otras palabras implica impotencia. Sin embargo, ésta tampoco se trata de una fórmula, en la medida en que la relación establecida encierra su particularidad, pues a pesar de existir yuxtaposiciones similares a lo largo del documental, es en la relación dialéctica del texto del locutor, los dos planos específicos descritos, los sonidos y las duraciones que se construye la metáfora. La tonalidad aparece de nuevo como un elemento importante diseñado por el montaje, pues, como se ha reiterado, el tono no sólo implica cualidades lumínicas o de composición (plásticas), sino también emotivas (significados). Aunque cabe recordar que la emotividad está al servicio de la crítica realizada al problema del éxodo colombiano, minimizado por los medios masivos y obviado por el Estado. Lo que en palabras de Eisenstein significaría: *de la emoción a la idea*, pues los sentimientos están supeditados a la construcción del andamiaje ideológico.

Pero en el caso del documental *Zapatos*, las metáforas plásticas, que representan un 2% del sintagma total, son un elemento que se limita a establecer analogías a partir de las cualidades estéticas de los planos y de una manera más específica, con las formas que bosquejan los encuadres. Una de ellas consiste en la relación que se establece entre el primer plano a unas botas de soldado que caminan hacia la cámara y cuya suela se posa sobre el lente y otro plano en el que la suela de un zapato de enfermera “sale” del lente y continua caminando. La metáfora aquí no involucra aspectos emotivos como en el caso de *Piel de Gallina* o *Éxodo*, ni tampoco implica (por lo menos no de manera evidente) alguna

relación de significación entre los dos planos (aparte de representar un mecanismo de “transferir la palabra” entre dos testimonios), sino que juega con las cualidades gráficas de las dos imágenes con finalidades estéticas y rítmicas.

Los planos totales de *Rotativo X*, presentan un 2% de metáforas plásticas. Una de ellas se encuentra en un segmento al que ya se ha hecho referencia en varias ocasiones, y que representa el clímax rítmico y argumentativo del documental. La metáfora se compone por un plano final que hace parte de un sintagma cuyo ritmo es in crescendo, en el que se muestra la pantalla de cine con diferentes actividades sexuales. El plano final (cuya duración es de fracciones de segundos) que contiene una escena de felación, se yuxtapone a una pantalla en negro en la que el proyeccionista habla sobre lo inconveniente que puede llegar a ser que se rompa la cinta. Pero es la banda sonora la que produce la sensación de corte abrupto (sintáctico) y conserva la continuidad de significado, pues los gemidos articulados al sintagma in crescendo, terminan súbitamente en el momento del corte, simultáneamente con el sonido en primer plano de una cinta filmica que se rompe. Y es también el sonido el que a través del silencio subsiguiente que antecede la frase del proyeccionista, establece la relación humorística entre los dos planos, además de que convierte la pantalla en negro en la representación gráfica del corte de la cinta sugerida por el sonido.

Es notable el hecho de que la ausencia de imagen (pantalla en negro) y por lo tanto de un tiempo y un espacio, cambie cuando se relaciona con los elementos sonoros, como se observó anteriormente y como ocurre también con *In-pacto Social*.

Las metáforas plásticas, que representan un 4% de *In-pacto Social*, están al servicio de la justificación de los actos de los realizadores, porque es precisamente mediante una figura plástica que los documentalistas justifican el haber ingresado al Hospital una cámara escondida, a pesar de las restricciones planteadas por el establecimiento. La figura se



compone por un plano a una enfermera que le habla a los realizadores (y que aparentemente desconoce que la graban) y les recomiendan que llamen al encargado para que autorice el rodaje. El siguiente plano es un encuadre sobre negro durante el que se escucha en primer plano el tono telefónico de una línea ocupada, que aunque resulta ser un recurso aclaratorio, no se considera metáfora dramática en la medida en que la continuidad espacial se rompe y la analogía es estructural (teléfono que nunca se atiende). Sin embargo, no toda la responsabilidad de justificar la violación a las normas internas del Hospital descansa sobre esta metáfora plástica específica, pues dentro de la argumentación, los recurrentes planos autónomos explicativos exponen estadísticas sobre el sida que revelan la trascendencia del problema, por lo que resulta prioritario denunciar el inadecuado tratamiento al que se somete a los portadores, sobre respetar la normatividad de una institución determinada. Esta aclaración se queda corta en el aspecto legal del asunto, pero lo importante es identificar cómo la responsabilidad asumida por los realizadores se manifiesta a través de diferentes recursos de montaje y no a través de elementos como explicaciones a través de la voz en off.

#### **9.4.5 Contrapunto sonoro**

El contrapunto sonoro constituye un elemento auditivo que puede o no tener vínculos espacio temporales con la imagen pero que al relacionarse con ella o con otros sonidos, produce sentido connotado.

*Piel de Gallina* es el documental que más recurre al contrapunto sonoro. De hechos es éste el elemento connotativo más utilizado en este producto audiovisual con una participación del 28% y en la mayoría de los casos, es la música la que constituye el contrapunto. Es así como por ejemplo, en el segmento inicial de *Piel de Gallina*, la música que acompaña las imágenes de unos extraterrestres que son acibillados por un musculoso humano, le da el carácter bélico al segmento mucho antes de que aparezca el hombre armado (o alguna otra referencia armamentista), precisamente porque el ritmo de la melodía es una marcha, que

como tal, se caracteriza por ser una composición que estimula y sincroniza los movimientos de grandes grupos de soldados.

Pero hay un segmento en particular en el que la música cambia el sentido que ella misma estaba imponiendo. Se trata del momento posterior al sacrificio de las gallinas en el que los cuerpos inertes cuelgan de los ganchos. La música que acompaña la primera parte de este segmento, parece inspirada en la composición musical realizada por Bernard Herrmann de la escena de la ducha de la película *Psicosis*, en la que las notas cortas, repetitivas y agudas de los violines cargan de mayor dramatismo las imágenes del asesinato. De igual manera que en la película de Hitchcock, la música de este segmento logra el mismo efecto dramático, pero unos planos más adelante, cuando unos hombres descuelgan las gallinas para pasarlas a otro proceso, la música cambia en cuestión de algunos acordes a un vertiginoso ritmo country que le añade humor no sólo a este sintagma, sino también al anterior, debido al contraste, que se convierte en otra forma de hacer obvia la ironía planteada.

La música no es la única responsable de generar contrapunto sonoro; los sonidos también intervienen en este proceso. Al inicio del documental, por ejemplo, en una escena en la que un hombre camina por la calle, el sonido de una sirena de ambulancia que suena cuando el hombre lee un titular apocalíptico en una revista, genera sentido caótico.

En el caso de los demás documentales, la participación del contrapunto sonoro no supera el 6%. En *Zapatos*, por ejemplo, este recurso cuenta con una mínima participación del 0,4% manifestado en un sólo plano en el que suena un vidrio que se rompe. Este sonido constituye un elemento humorístico, al ubicarse en el momento en el que el entrevistado, realiza un movimiento similar a una patada (similar, porque sólo se puede deducir del movimiento en plano medio que se observa de él). Pero este contrapunto no establece relaciones que intervengan de manera relevante en la argumentación, sino que se limita a constituir un recurso jocoso *per se*.

En oposición al caso de *Zapatos*, el documental *Rotativo X* hace uso del contrapunto para construir el desarrollo argumentativo. En la mayoría del 6% en el que se utiliza este recurso, las voces de los opositores y defensores de la pornografía se articulan con imágenes de personas caminando en la calle o con los planos subjetivos que aparecen frecuentemente en el documental. Es así como el contrapunto es un recurso utilizado para exponer las diferentes opiniones sobre el cine triple X y en algunos casos caricaturiza esas mismas opiniones mediante el montaje. Un caso en particular, comprende un segmento en el que el plano general al exterior del Teatro Bogotá se corta cuando transeúntes o autos circulan frente a la pantalla, y los trozos se unen de manera que crean el efecto Méliès en el que aparecen y desaparecen objetos gracias al corte. Durante este sintagma, una voz femenina y otra masculina se refieren a la pornografía como una práctica primaria, frívola y comercial. Al finalizar el plano, la voz femenina titubea cuando intenta definir lo que piensa y antes de terminar la frase es interrumpida abruptamente por un corte a otro plano sonoro y visual. Esta forma de “callar” el comentario, no sólo resulta ser un elemento humorístico, sino que además evidencia la inseguridad de los planteamientos del testimonio, cuya consecuencia resultante es la pérdida de credibilidad.

En *In-pacto Social*, el sonido también produce sentido connotado en un 2% del documental, que constituye parte importante de la argumentación realizada por los documentalistas. Existe un segmento en particular en el que el entrevistado habla sobre los cuidados necesarios a los que deben someterse los portadores. El testimonio explica que el aislamiento es vital para garantizar no sólo la salubridad de quienes no portan el virus, sino también la estabilidad de los enfermos, mientras un pánico expone a un grupo hacinado de personas en camillas improvisadas que después se identifican en sintagmas posteriores como los portadores. El contrapunto del testimonio que claramente contradice la imagen mediante este recurso irónico, establece una parte importante de las exposiciones de los realizadores, en la medida en que demuestra las inadecuadas condiciones a las que se someten los enfermos de sida en este hospital; aspecto que es trascendental dentro de la narración de este documental.

En el documental *Santa Ana* no aparece contrapunto sonoro.

Aunque en *Éxodo* el sonido cuenta con un lugar privilegiado en la construcción argumentativa, el contrapunto sonoro sólo aparece en un 1% del sintagma total. O en otras palabras, a pesar de que las voces participan de manera relevante dentro de la narración general, este recurso no se utiliza para contrapuntar la imagen, sino para articularse con ella. El 1% en el que se desarrolla el contrapunto, es un plano en el que aparece en primer término el tablero de un automóvil. El primer plano al tablero luminoso muestra como se apaga éste mientras suena un clic definitivo que antecede la pantalla en negro. Pero lo que le da las características connotativas a este plano no es sólo el sonido, sino también su relación con los planteamientos del locutor y los planos que anteceden a este encuadre. Esta imagen hace parte del plano final del primer sintagma que recrea el recorrido de una persona que se dirige al aeropuerto en un taxi. La voz en off, simultáneamente, habla sobre estadísticas del éxodo y las traumáticas consecuencias sociales e individuales de este problema, pero con una redacción y vocalización intimista que influye en las imágenes que enseñan la carretera para llegar al aeropuerto. El sutil sonido del motor del vehículo, también enfatiza el sentido melancólico de la narración desarrollada. Y finalmente, cuando el automóvil llega al aeropuerto, el comentario final del locutor, “ésta es una pregunta por un país que se queda vacío”, refuerza su contundencia con el clic que acompaña el final de la frase y que antecede el silencio total y la pantalla en negro. De manera que este sonido no constituye por sí sólo el contrapunto, sino su relación con el sintagma mayor que lo compone y sus elementos narrativos.

## **9.5 MÉTODOS DE MONTAJE**

La crítica vivaz que caracteriza a *Piel de Gallina*, configura este documental dentro de lo que Eisenstein define como montaje intelectual, porque la producción de sentido connotado está al servicio del andamiaje ideológico.

Con un nivel igualmente crítico, pero sin esta vivacidad rítmica, *Éxodo, las voces*, desarrolla el montaje armónico mediante el ritmo detenido y el tono melancólico, articulado con un texto intimista pero denotativo, expuesto mediante la voz en off.

Con una observación igualmente detenida, pero en vez de crítica, atenta, *Santa Ana* genera la pausa a partir no de la intensidad lumínica de sus imágenes, sino a partir del ritmo, que se organiza bajo el montaje rítmico.

Con un ritmo construido, no mediante la pausa, sino por el continuo movimiento alrededor del encuadre determinado por situaciones impredecibles, *In-pacto Social* elabora su estructura sintagmática a partir del montaje rítmico.

Una tercera producción rítmica, ya no se construye a través de la pausa o los movimientos de cámara, sino a partir de la alternancia o la variación en el documental *Zapatos*, que también desarrolla un montaje rítmico.

Debido a la importancia que tiene en *Rotativo X* el detenerse en planos inmóviles que evidencian la soledad de los teatros porno, las implicaciones tonales cumplen un papel relevante. Pero también existen algunos segmentos que establecen analogías entre los personajes y sus objetos o espacios de trabajo, así como otros elementos de producción connotativa que están supeditados a la producción argumentativa, lo cual es una característica propia del montaje intelectual.

**Cuadro N. 8: Resumen de la interpretación de resultados**

<b>Documentales</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Aspecto sintáctico y sintagmático</b>	<b>Realización documental</b>	<b>Aspecto Semántico</b>	<b>Métodos de montaje Eisenstein</b>
<b><i>Piel de Gallina</i></b>	Sobresale ritmo analítico: pulsación constante y dinámica.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas narran y recrean (mediante puesta en escena). Respaldan argumentación general.</li> <li>- Sintagmas frecuentativos plantean y desarrollan tesis.</li> <li>- Secuencias narran procesos.</li> <li>- Violar el raccord es un elemento expresivo (produce connotación).</li> <li>- Estructura circular.</li> </ul>	Predominan las características de la modalidad expositiva, pero también aparecen rasgos propios de la modalidad reflexiva.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las metáforas ideológicas, dramáticas y plásticas, son recurrentes.</li> <li>- El contrapunto sonoro aparece frecuentemente.</li> <li>- Prima una relación dialéctica entre audio e imagen.</li> </ul>	El argumento desarrolla sus cualidades críticas y dinámicas, configuradas dentro del montaje intelectual.
<b><i>Zapatos</i></b>	Predomina ritmo arrítmico: cadencia estructurada en la alternancia	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas capturan situaciones reales: testimonios construyen argumentación.</li> <li>- Sintagmas frecuentativos apoyan la argumentación general.</li> <li>- Secuencias narran procesos.</li> <li>- El raccord es un elemento expresivo (produce connotación).</li> <li>- Estructura lineal alternativa.</li> </ul>	Sobresalen las características de la modalidad expositiva, pero el documental también presenta cualidades de las modalidades interactiva y observadora.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La relación entre imagen y audio es denotativa o de acompañamiento.</li> <li>- La presencia de metáforas dramáticas, ideológicas y plásticas, así como de contrapunto sonoro, es baja.</li> </ul>	El montaje se estructura mediante la alternancia temática y rítmica, bajo las características del montaje rítmico.
<b><i>Éxodo: las voces</i></b>	Impera ritmo sintético: sosiego continuo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas narran y recrean (mediante puesta en escena). Respaldan argumentación general.</li> <li>- Sintagmas frecuentativos construyen argumentación.</li> <li>- No hay violación al raccord (coherente con la lógica rítmica).</li> <li>- Estructura circular.</li> </ul>	Presenta características propias de la modalidad observadora, pero subordinadas al desarrollo de las cualidades de la modalidad expositiva.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prima una relación dialéctica entre audio e imagen.</li> <li>- Las metáforas dramáticas predominan sobre las plásticas y el contrapunto sonoro.</li> </ul>	La tonalidad melancólica manifestada en el montaje, sirve de justificación a la actitud crítica desarrollada en la argumentación denotativa. El montaje es armónico.
<b><i>In-Pacto Social</i></b>	Prevalece ritmo sintético, pero no sosegado: la cadencia es creada por los movimientos de cámara.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas capturan situaciones reales.</li> <li>- Sintagmas frecuentativos apoyan argumentación general.</li> <li>- Secuencias narran procesos.</li> <li>- La infracción al raccord es resultado de elipsis necesarias.</li> <li>- Estructura lineal alternativa.</li> </ul>	Presenta todas las características de la modalidad documental interactiva.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La relación entre imagen y audio es denotativa o de acompañamiento</li> <li>- Las metáforas dramáticas predominan sobre las plásticas y el contrapunto sonoro.</li> </ul>	Las situaciones impredecibles estructuran el documental, mediante los movimientos de cámara configurados en un montaje rítmico.
<b><i>Rotativo X</i></b>	Predomina ritmo sintético: el sosiego se alterna con trozos de vivacidad abrupta.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas capturan situaciones reales.</li> <li>- Sintagmas frecuentativos construyen argumentación.</li> <li>- Predomina sintagma descriptivo: El teatro, como espacio, sobresale sobre la continuidad temporal.</li> <li>- Secuencias narran procesos.</li> <li>- El raccord es un elemento expresivo (produce connotación)</li> <li>- Estructura lineal alternativa.</li> </ul>	Predomina la modalidad expositiva, sobre los rasgos de las modalidades observadora e interactiva, que también se hacen presentes.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prima una relación dialéctica entre audio e imagen.</li> <li>- Las metáforas dramáticas predominan sobre las plásticas y el contrapunto sonoro.</li> </ul>	El montaje, a través de la connotación permite establecer relaciones que están al servicio del andamiaje argumentativo. Por esta razón, el montaje es intelectual.

<p><b><i>Santa Ana</i></b></p>	<p>Se destaca el ritmo sintético y alternado: imita la temporalidad cotidiana.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas capturan situaciones reales.</li> <li>- Sintagmas frecuentativos apoyan argumentación general.</li> <li>- Secuencias narran procesos.</li> <li>- La infracción al raccord es resultado de elipsis necesarias.</li> <li>- Estructura general alternada.</li> </ul>	<p>Predominan las cualidades de la modalidad observadora, con algunos rasgos de la interactiva.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sólo presenta metáforas dramáticas.</li> <li>- La relación entre imagen y audio es denotativa o de acompañamiento</li> </ul>	<p>El montaje caracteriza el ritmo cotidiano mediante una observación atenta y pasiva de los acontecimientos. Para ello, utiliza el montaje rítmico.</p>
--------------------------------	--	--	---	---	--

## 10. CONCLUSIONES

### 10.1 SOBRE LAS UNIDADES SEMIÓTICAS AUDIOVISUALES

Todos los aspectos del montaje analizados con anterioridad en la interpretación de los resultados, ratifican sus cualidades de código, porque el montaje permite establecer reglas combinatorias de elementos sintácticos como el ritmo, el raccord y la estructura sintagmática, y elementos semánticos como las diferentes características documentales, las metáforas, el contrapunto sonoro y otros modos de relación dialéctica entre audio e imagen. Pero además, posibilita que los elementos sintácticos, desarrollen también características semánticas y este desarrollo se configura bajo la forma particular planteada por cada realizador, que en otras palabras constituye la mirada documental.

Sin embargo, una dificultad importante en la etapa de la interpretación de resultados se relacionaba con el problema de entender las unidades mínimas del lenguaje audiovisual así como otras categorías de análisis, sólo a partir de criterios visuales y sintagmáticos. Y es una definición limitante en la medida en que el ejercicio de análisis requería no sólo observar la imagen, sino también el sonido, pues aunque es cierto que según las características semiológicas audiovisuales en la imagen priman los significantes sobre los significados, también es importante reconocer, no sólo que el sonido hace parte integral del lenguaje audiovisual, sino también que la palabra, como elemento sonoro, cuenta con una importancia considerable en el proceso de construcción de la argumentación general. No es descabellado afirmar, como lo hace Michel Chion, que *“formular que el sonido en el cine es mayoritariamente vococentrista es recordar que en casi todos los casos favorece la voz,*



*la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos*”<sup>96</sup>. Y aunque un realizador puede obviar este recurso lingüístico (de la misma forma en la que puede obviar otros códigos), en el caso de los documentales estudiados la voz constituye una herramienta primordial en el desarrollo narrativo.

De manera que la semiología audiovisual debe tener en cuenta no sólo que el lenguaje se articula por unidades icónicas y sintagmáticas, sino que también se puede articular por unidades sonoras (específicamente de la oralidad), un aspecto que Christian Metz obvia cuando se refiere a las unidades audiovisuales y la clasificación de la gran sintagmática del film narrativo (sólo a partir de la imagen), así como Marcel Martín en el diseño de sus metáforas, creadas solamente a partir del criterio visual. Y aunque autores como Michel Chion se interesen por establecer un estudio conjunto de elementos sonoros y visuales, aún no se aborda esta iniciativa a partir de la disciplina semiótica.

¿Es el sonido también un icono? Y de ser así, ¿en qué casos lo es?; ¿qué sucede con el problema de la oralidad?. El sonido necesita una definición semiótica, no sólo para que el estudio del lenguaje audiovisual no se quede a medio camino, sino también para que se pueda entender el proceso de codificación en este lenguaje, con elementos activos como la oralidad. Pero esta búsqueda, obedece también a la intención de definir la unidad semiótica audiovisual a partir de la relación dialéctica entre imagen y sonido, para lo cual existe un concepto ya elaborado por Eisenstein que puede dar pautas al respecto, pues pretende diseñar la unidad como una entidad no representativa, sino discursiva, en la que residen elementos como la luz, el movimiento, el contraste, la duración y por qué no, el sonido. Esa unidad es el fragmento.

---

<sup>96</sup> CHION, Michel. La Audiovisión. ed. Paidós. España, 1993. p. 17

## **10.1 SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DEL MONTAJE DOCUMENTAL UNIVERSITARIO:**

La caracterización general de los documentales universitarios estudiados, se define más por las particularidades que presentan los productos audiovisuales que por sus similitudes, pues la interpretación del realizador, configurada en el rodaje y montaje, define las cualidades únicas, específicas e irrepetibles que diseñan la escritura de cada documental.

Pero aunque la escritura conserve ese carácter exclusivo, existen ciertas tendencias de montaje en relación al papel que cumple la articulación de todos los elementos audiovisuales y la producción de significado, delimitados por los objetivos de realización.

Es así como se proponen tres tipos de montaje documental, que surgieron del proceso de interpretación de resultados de esta investigación. Esta propuesta de clasificación posible, es un planteamiento consecuente con los hallazgos del análisis, en la medida en que organiza de manera más general los tipos de montaje encontrados. De esta forma, se pretende reconocer el papel que cumple el montaje en la construcción de significado en términos más amplios, con el fin de evitar la flexibilidad de las tipologías de montaje planteadas inicialmente en la discusión teórica.

La tipología propuesta por esta investigación se compone por: *el montaje naturalista, artificioso y alegórico.*

### **10.1.1 Montaje documental naturalista**

El *montaje documental naturalista*, se caracteriza porque acentúa la función referencial del documental sobre cualquier otra función. El referente es precisamente la realidad o las situaciones que se capturan dentro de esa realidad específica. Todos los elementos están supeditados a la representación del referente, a través de un montaje sencillo en el que la intervención del realizador en el proceso de edición parece menos obvia. De manera que la música extradiegética, los efectos sonoros y visuales, las irrupciones al *raccord*, las puestas en escena y demás elementos que dan la impresión de no haber sido extraídos de esa realidad que sirve de referente, están subvalorados en este tipo de montaje.

Por sus características, el *montaje naturalista* se asemeja al transparente propuesto por Bazin, en el que la edición pretende no hacerse notar. Pero aunque las motivaciones de ambos tipos de montajes son las mismas (dejar ver los acontecimientos), la justificación del motivo es diferente. El montaje transparente defiende la idea de que el realismo es *connatural* al cine, por lo que se debe respetar la realidad, evitando, en lo posible, mecanismos *artificiales* (para Bazin) como el montaje. El *montaje naturalista*, en cambio, *deja ver los acontecimientos* con el fin de que la narración se desarrolle de manera fluida, sin la intervención de recursos que pueda entorpecer la percepción de la autenticidad del referente, lo que implica que el proceso interpretativo hecho por el realizador, se hace menos obvio para el receptor.

Una segunda diferencia entre el montaje transparente y el *montaje documental naturalista*, tiene que ver con que este último no es tan restrictivo en aspectos como la violación al *raccord* y la escala de planos, pues aunque es cierto que los cortes están subordinados a las situaciones capturadas y que por lo tanto la participación de estos elementos será mínima, en los casos en los que se presenten, tendrán como objeto hacer más clara la situación expuesta, que como se recordará, es una característica del montaje narrativo cuyo precursor fue el estadounidense D. W. Griffith. Un fuera de *raccord* producto de una *elipsis* necesaria

que tiene por objeto economizar un trozo de cinta en el que no se da información importante que contribuya a la construcción de la claridad de la historia expuesta, es un ejemplo de cómo puede un elemento de montaje, que usualmente se concebiría como distractor, ayudar a que la historia se haga más comprensible.

Dos documentales de esta investigación se acoplan a estas características del *montaje naturalista*: *In-Pacto Social* y *Santa Ana* (aunque también presenten características del montaje rítmico).

En ambos casos, hacer referencia directa a una realidad específica y permitirle que sea narradora autónoma a través de los acontecimientos, es uno de los objetivos principales de los documentales. En *In-Pacto Social* la realidad específica expone unas situaciones que personifican un problema trascendental para la salud pública. En *Santa Ana* el referente es la cotidianidad y el entorno de tres personajes que habitan el barrio Santa Ana. Aunque los dos productos audiovisuales tienen características opuestas que configuran las modalidades documentales a las que más se acercan - interactiva y observadora-, en ambas modalidades, la postura referencial de la realidad es importante. Es así como desde la perspectiva observadora se percibe pasivamente el referente en aras de la autenticidad de la representación y desde la perspectiva interactiva se exponen de manera activa las situaciones provocadas por los mismos realizadores, con el propósito de evidenciar a través del material capturado, el objeto mismo de denuncia.

Y acorde con esa lógica naturalista, el montaje de estos documentales presenta, en un porcentaje alto de planos, los ritmos sintético y arrítmico. El ritmo arrítmico en ambos casos es el encargado de crear la cadencia general del relato o la relación entre la tensión y la distensión general. Pero el ritmo sintético en la actitud observadora, recrea el ritmo cotidiano, porque los extensos planos están atentos al comportamiento de determinados personajes. En la actitud interactiva en cambio, los planos largos cubren situaciones impredecibles provocadas por los mismos realizadores, que se convierten en personajes. De

manera que puede existir una relación directa entre el ritmo sintético, las modalidades observadora e interactiva (por lo menos en cuanto al rodaje) y el *montaje documental naturalista*, porque todos ellos coinciden en acentuar la influencia de la que goza el referente dentro de la construcción narrativa.

Por esta misma razón, la denotación prevalece sobre la connotación. El *montaje naturalista* se caracteriza porque la presencia de metáforas u otra forma de producción connotativa es poca o nula, debido a que la carga dramática no reside en los planteamientos abiertos de los realizadores, sino en su interpretación *discreta* de la realidad, para que sean los acontecimientos los que desarrollen planteamientos. En la modalidad observadora esto es más evidente que en la interactiva, pues, aunque a nivel de rodaje las situaciones reales ocupan un espacio privilegiado dentro de la argumentación, la modalidad interactiva cuenta con la libertad de jugar con mayores posibilidades de montaje relacionadas con la producción de connotación.

Sin embargo, debido a que las metáforas dramáticas, no sólo contribuyen a que un planteamiento se haga más claro, sino que también respetan la continuidad del espacio y del tiempo, este es un recurso admisible en el *montaje documental naturalista*. Y esa figura fue precisamente el recurso connotativo más utilizado por los documentales *In-Pacto Social* y *Santa Ana* (aunque con una participación baja), en relación a las metáforas plásticas y el contrapunto sonoro y sobre todo, en relación a las metáforas ideológicas, que son las que menos probabilidades presentan de aparecer en este tipo de montaje documental propuesto.

Como elementos documentales importantes, el *montaje naturalista* agrupa escenas y secuencias extraídas de las propias situaciones, lo que implica que recursos como la puesta en escena o cualquier otro tipo de recreaciones, tienen un espacio limitado en este tipo de montaje, debido a sus características referenciales. Por otro lado, el sintagma alternante con

sus subtipos alternativo y alternado, es un instrumento característico y oportuno en el *montaje documental naturalista*, porque la variación temática y rítmica puede construirse a través de la continuidad argumental que se elabora gracias al proceso de articular todos los elementos.

Numerosas características anteriores, como ya se ha mencionado, son compartidas por la modalidad documental observadora y el *montaje naturalista*. Sin embargo, la participación de los testimonios cumple una función importante en el proceso de construcción argumental en el caso del *montaje documental naturalista*, pues la opinión de los personajes constituye otra forma de hacer referencia a una realidad determinada, debido a que los protagonistas originan y constituyen las situaciones expuestas. Y éste es precisamente el punto en el que el *montaje naturalista* se separa de la modalidad observadora y se acerca a la interactiva. Pero el hecho de que en este tipo de montaje documental la labor referencial cumpla un papel relevante, no quiere decir que en otro tipo de documentales no suceda lo mismo. Simplemente, el *montaje documental naturalista* centra la atención en el referente; es él el encargado de construir la argumentación principal, mientras que en otros tipos de montaje, el objetivo es centrar la atención en el mensaje, como sucede con la segunda categoría de montaje documental.

### **10.1.2 Montaje Documental Artificioso**

*El montaje documental artificioso*, se caracteriza porque, como su nombre lo indica, el montaje funciona como un artificio, es decir, como un productor de significación en el que prima una búsqueda por la complejidad técnica o estética en sí misma. Esto implica que los ardidés técnicos o cualquier otra exploración que contribuya al diseño de la forma, prevalece sobre el diseño del contenido. Esto no quiere decir que las propuestas estéticas de este tipo de montaje no cuenten con su respectiva dimensión de significado. Se refiere, más bien, a que esos significados se articulan bajo procesos denotativos en mayor medida que bajo procesos connotativos. O lo que en otras palabras implicaría que es una búsqueda que

no pretende generar connotación, porque, en este caso, el artificio no es un medio para producir significado, sino un fin en sí mismo.

De manera que el ritmo, la trasgresión al *raccord*, los efectos, las puestas en escena, las graficaciones y demás elementos, conforman un montaje cargado de mecanismos cuyo propósito se limita a ser atractivo en términos auditivos o visuales, pero sólo a nivel del significante y no del significado.

Por sus particularidades, cualquier modalidad excepto la observadora (caracterizada por su montaje sencillo), es susceptible de delinearse dentro de este tipo de montaje documental. Cuando la intrusión de los documentalistas se quiere hacer obvia más allá del rodaje en la modalidad interactiva, los recursos en la mesa de edición son infinitos. En el caso de la modalidad expositiva, los artificios sirven de acompañamiento o de objeto de alternancia entre elementos en los que se desarrolla la tesis planteada por el realizador. Pero en la modalidad reflexiva, es mucho más factible encontrar artificios, en la medida en que pretende hacer evidente el aparato de producción cinematográfica, con el fin de ratificar la mediación de los realizadores en este proceso, por lo que cualquier exploración con los elementos audiovisuales durante el montaje, resulta indicada para este objetivo.

El documental *Zapatos*, por ejemplo, personifica todas las características de un *montaje artificioso*. Está cargado con muchos y variados elementos (en especial sintagmáticos), que están a la orden de la ornamentación. De manera que es propio del *montaje artificioso* utilizar numerosos recursos de manera simultánea, pero no con fines dialécticos, sino de acompañamiento. Para traer a colación un ejemplo de la interpretación de resultados, en *Zapatos* las principales tesis son desarrolladas por pantallazos de texto escrito o testimonios que hacen referencia directa o explícita a la relación entre los zapatos y la violencia

colombiana. Los videoclips también pueden constituir mecanismos de transición temática o de ratificación de una tesis ya planteada en este tipo de montaje documental.

Pero aunque la connotación tenga una participación mínima en el *montaje artificioso*, las metáforas plásticas se admiten con mayor facilidad, pues a pesar de ser producto de la codificación secundaria (o connotación), se sigue privilegiando el aspecto formal, cuando la figura se establece por una analogía basada en la apariencia de los planos, como sucede en *Zapatos*. De igual manera, el contrapunto sonoro se utiliza en este montaje y de acuerdo a toda la lógica del artificio, con el fin de ser un elemento llamativo, pero sin llegar a establecer una relación directa con las tesis principales del documental, como sucede en el plano descrito en la interpretación de resultados en el que un entrevistado patea una botella imaginaria, a la que se le añade el sonido de vidrio roto.

Las metáforas dramáticas y en especial, las ideológicas, aunque pueden aparecer en este tipo de montaje documental, no son características del mismo, porque como se ha repetido reiteradamente, la producción de significado connotado ocupa un lugar secundario.

De manera que los trucajes que no obedecen a una justificación o un trasfondo de significado connotado, ya sea en términos rítmicos, o de *raccord* o de efectos, o de cualquier posibilidad de exploración con el montaje, constituye una característica propia del montaje como artificio, en oposición al montaje como alegoría.

### **10.1.3 Montaje Documental Alegórico**

A diferencia del *montaje artificioso*, el *montaje alegórico* utiliza el artificio como un instrumento para producir significado connotado, lo que en otras palabras implica que cualquier elemento técnico - partiendo desde una simple yuxtaposición intencional de dos planos que no se vinculan espacio temporalmente – está al servicio de la construcción del andamiaje de significados implícitos.



Por aproximación, este tipo de montaje corresponde al intelectual propuesto por Eisenstein. Sin embargo, el sentido connotado no sólo se construye mediante la yuxtaposición de planos y sus posibilidades dialécticas, sino también a través de elementos, sonoros y visuales, así como mecanismos rítmicos, sintagmáticos y demás componentes de montaje.

En el caso particular de esta investigación, la mitad de los documentales se configura dentro de un *montaje alegórico*. Es así como por ejemplo, el ritmo de *Piel de Gallina*, *Éxodo* y *Rotativo X*, es expresivo, porque los objetivos rítmicos no se limitan a generar una cadencia, sino que también recrean atmósferas o tienen características tonales, que están al servicio de la producción de significado connotado.

Sin embargo, aquí es donde el *montaje alegórico* se asemeja al armónico de Eisenstein, pero se distancia del intelectual, pues en el *montaje alegórico*, la tonalidad lograda por elementos rítmicos es una forma de relacionar una cadencia específica con una emoción determinada que además está vinculada de manera dialéctica con los planteamientos de la argumentación general. Esto explica por qué un documental como *Éxodo*, cuyas características corresponden al montaje armónico, se inscribe dentro de esta categorización.

Pero a pesar de esta diferenciación, los tres documentales presentan cualidades propias de la modalidad expositiva, como ya se ha anotado, lo cual tiene relación directa con el *montaje alegórico*, debido a que el realizador cuenta con los recursos de montaje para diseñar su argumentación y específicamente, con el artificio como instrumento para la producción connotativa. Esta utilización del artificio, también está estrechamente vinculada con la modalidad reflexiva e interactiva, cuando hay un proceso connotativo de por medio que quiere evidenciar la intervención del realizador en su proceso de elaborar el documental.

De igual forma, componentes documentales como los subtipos sintagmáticos, aparecen en este tipo de montaje como elementos que se relacionan de manera dialéctica. El *raccord* también se caracteriza por producir sentido connotado, o en otras palabras, por ser expresivo. Y en virtud de la lógica figurativa por la que se caracteriza este montaje, mecanismos más directos para producir significado connotado como las metáforas de Marcel Martín y el contrapunto sonoro de Eisenstein, cuentan con un espacio destacado en el *montaje alegórico*.

A pesar de sus diferencias, tanto el *montaje documental naturalista* como el *artificial* y el *alegórico* deben producir argumentación (connotativa o denotativa) y el montaje es un recurso que puede resultar bastante útil en ese proceso, gracias a sus posibilidades de articular los diferentes elementos. Aunque no se cuenta con fórmulas preestablecidas para generar conceptos específicos, la selección particular que el realizador desarrolla para organizar de manera sistémica los diferentes elementos, es la que posibilita que en un lenguaje en el que priman los significantes sobre los significados, pueda configurarse un género en el que los significados priman sobre los significantes, como sucede en el género documental.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf. El Cine como Arte. ed. Paidós. Barcelona, 1996.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. Estética del Cine. ed. Paidós. Barcelona, 1996.

BARNOUW, Erik. El Documental. ed. Gedisa. Barcelona, 2002.

BARTHES, Roland. Análisis Estructural del Relato. ed. Niebla. 1976.

BARTHES, Roland y otros. La Aventura Semiológica. Ed. Paidós. España, 1993.

BAUDRY, Anne. Montaje y Dramaturgia en el Cine Documental. En: Signo y Pensamiento N. 35. Universidad Javeriana: Departamento de Comunicación. Bogotá, 1999.

BURCH, Noel. Praxis del Cine. Ed Fundamentos. Madrid, 1985.

DE SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística General. ed. Losada. Buenos Aires, 1945.

DELEUZE, Gilles. La Imagen-Movimiento. Ed. Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México.

DURÁ, Raúl. Los videoclips. ed. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. España, 1988.

ECO, Humberto. La Estructura Ausente. ed. Lumen. Barcelona, 1975

----- . Tratado de Semiótica General. ed. Lumen. Barcelona, 2000.

EISENSTEIN, Sergei Mijáilovich. El Sentido del Cine. ed. Siglo XXI. México, 1986.

----- . Reflexiones de un Cineasta. ed. Lumen. Barcelona, 1990

FELDMAN, Simón. Guión Argumental. Guión Documental. ed. Gedisa. Barcelona, 1990.

GUBERN, Román. Historia del Cine Vol 1. ed. Lumen. Barcelona, 1973.

JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie. La Práctica del Montaje. ed. Gedisa. Barcelona, 1992.

MARCEL, Martín. El Lenguaje del Cine. Ed. Gedisa. Barcelona, 1996.

METZ, Christian. Lenguaje y Cine. ed. Planeta. Barcelona, 1973

----- . Ensayos Sobre la Significación en el Cine. ed. Paidós. España, 2002

NICHOLS, Bill. La Representación de la Realidad. ed. Paidós. Barcelona, 1997.

POSADA, Pablo Humberto y NAIME, Alfredo. Apreciación de Cine. ed. Alambra Mexicana. México, 1997.

REISZ, Karel. Técnica del montaje cinematográfico. ed. Taurus. Madrid, 1980.

ROMAGUERA I RAMIO, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero. Textos y Manifiestos del Cine. ed. Cátedra. Madrid, 1998.

SILVA Armando y MARTÍN-BARBERO, Jesús. Proyectar la Comunicación. ed. Tercer Mundo. Bogotá, 1997.

SUNKEL, Guillermo. El Consumo Cultural en América Latina. ed. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1999.

VILCHES, Lorenzo. La Lectura de la Imagen. ed. Paidós. Barcelona, 1995.

----- . Taller de Escritura para Cine. ed. Gedisa. Barcelona.

## **12. ANEXOS**

## **12.1 Sinopsis de los documentales universitarios estudiados**

### **Piel de Gallina. (14 min. de duración)**

Este documental, realizado por estudiantes de la Universidad del Valle y producido en 1998, plantea mediante una serie de metáforas, una analogía entre la cosmovisión del hombre contemporáneo y la industria de la producción avícola. Aspectos como el desequilibrio del desarrollo y la violencia irracional, son abordados por el documental desde el humor crítico que diseña toda la argumentación.

### **Zapatos (24 min. de duración)**

Realizado en 1999 por estudiantes de la Universidad de Manizales, este documental hace del zapato, un elemento metafórico para aproximarse al tema de la violencia en Colombia a partir del actual conflicto armado. La crudeza del conflicto, la desigualdad económica y la respuesta social, constituyen las temáticas centrales de este documental.

### **Éxodo, las voces (20 min. de duración)**

Este documental estudia el problema del éxodo colombiano y sus consecuencias sociales y psicológicas. Explora temáticas como las causas que desencadenaron esta problemática, el papel de los medios masivos de comunicación y la indiferencia Estatal. Este documental fue realizado por estudiantes de la Universidad del Valle en el año 2000.

### **In-pacto Social (27 min. de duración)**

Realizado por estudiantes de la Universidad del Valle en el año 2001, este documental aborda el tema del rechazo social al que se someten los portadores de VIH en el Hospital Universitario del Valle de la ciudad de Cali. El documental cuestiona el tratamiento deficiente que reciben los pacientes en esta Institución, así como algunos mitos tejidos alrededor de la enfermedad.

### **Rotativo X (14 min. de duración)**

Rotativo X recrea la soledad paulatina por la que empiezan a atravesar los teatros bogotanos de cine porno, debido a la llegada de formatos y soportes audiovisuales más económicos y cómodos. La cotidianidad de los personajes y sus historias de vida al igual que las diferentes apreciaciones sociales sobre la pornografía, se entretienen para formar la argumentación desarrollada por esta documental, realizado en el 2002 por estudiantes de la Universidad Nacional.

### **Santa Ana (27 min. de duración)**

Este documental examina la cotidianidad de tres mujeres que llegaron al barrio Santa Ana de Manizales evadiendo la violencia de sus lugares de origen. Este trabajo audiovisual, también describe diferentes aspectos del sector, caracterizado por ser un barrio de invasión. Santa Ana fue realizado en el 2003 por estudiantes de la Universidad de Manizales.

