

UNIVERSIDAD DE CUENCA



Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Cine y Audiovisuales

Teoría y práctica del montaje aplicado al documental realista y
contemplativo *Lira de Oro*

Trabajo de Titulación previo a la obtención del
Título de Licenciada en Cine y Audiovisuales.

Autora

María Elissa Torres Carrasco

C.I. 0105715809

Director

Galo Alfredo Torres Palchisaca

C.I. 0101863595

Cuenca - Ecuador

2019



Resumen

El proceso de montaje es el último momento de la producción audiovisual donde se puede dotar de una retórica, ética y estética a un film. Si bien el director materializa sus ambiciones al momento del rodaje, no es sino con una consciente planificación de la edición, que se consolidan las intenciones que se tiene con la película. En base a un estudio teórico e histórico de las corrientes cinematográficas conocidas como *Direct Cinema* y «cine contemplativo», así como de la naturaleza del cine de no-ficción, el presente trabajo genera una propuesta de montaje para el mediometraje documental *Lira de Oro* (Arias, 2018), haciendo un cuidadoso repaso de elementos prácticos del montaje como son: la estrategia y estructura; ritmo, duración y tiempo; y espacio fílmico. Se exponen los hallazgos tanto de la investigación biblio y filmográfica, como de la experiencia de edición.

Palabras Clave: Cine documental. Cine de no-ficción. Montaje documental. *Direct cinema*. Cine contemplativo.



Abstract

The final step in movie making where we can provide rhetoric, aesthetic and ethic is in the films editing. As we know a director visualizes their ambitions and materializes them in the shooting of a movie, it is only with a conscious planning of the edition, that the intentions of the film are consolidated. Based on a theoretical and historical study of the cinematographic trends known as Direct Cinema and «contemplative cinema», as well as the nature of nonfictional cinema, this work generates a montage proposal for the documentary film *Lira de Oro*, making a careful review of practical elements of the film editing such as: strategy and structure; rhythm, duration and time; and film space. The findings of both the bibliographic and filmographic research and the film editing experience are exposed.

Key words: Documentary film. Nonfictional film. Documentary film editing. Direct cinema. Contemplative cinema. Slow cinema.



ÍNDICE

Resumen	ii
Abstract	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. CINE DOCUMENTAL Y MONTAJE	8
1.1 Categorización del cine documental	8
1.2 Montaje y teoría.....	15
1.3 <i>Direct cinema</i> y el realismo en el documental	21
1.4 Cine contemplativo y su aplicación al documental.....	25
CAPÍTULO II. ELEMENTOS DE LA PRÁCTICA DEL MONTAJE DOCUMENTAL	31
2.1 Estrategia y estructura en el montaje documental	31
2.2 Ritmo, duración y tiempo en el montaje documental	37
2.3 Espacio fílmico en el montaje documental	41
CAPÍTULO III. PROPUESTA DE MONTAJE PARA EL DOCUMENTAL <i>Lira de Oro</i>	46
3.1 Estrategia y estructura en el documental <i>Lira de Oro</i>	46
3.2 Ritmo, duración y tiempo en el documental <i>Lira de Oro</i>	52
3.3 Espacio fílmico en el documental <i>Lira de Oro</i>	54
CONCLUSIONES	57
Bibliografía	61
Filmografía	63
ANEXOS	64
Anexo 1. Plan de montaje	65
Anexo 2. Guion imaginario	69
Anexo 3. Cronograma de montaje	82
Anexo 4. Proceso de edición.....	84



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

María Elissa Torres Carrasco en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Teoría y práctica del montaje aplicado al documental realista y contemplativo *Lira de Oro*”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 5 de febrero de 2019

María Elissa Torres Carrasco

C.I: 0105715809



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, María Elissa Torres Carrasco, autora del trabajo de titulación “Teoría y práctica del montaje aplicado al documental realista y contemplativo *Lira de Oro*”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 5 de febrero de 2019

María Elissa Torres Carrasco

C.I: 0105715809



Dedicatoria

Draco dormiens nunquam titillandus



Agradecimientos

A Leonardo y Ximena, Juliana y Sergio, Adrián, Prisk, Tía Negra y Tío Paco, Sandy, Mateo, Freddy, Romel, Don Agucho, Jenn, Andrés, Rafa, Galo, Leo, Meli, Eloy, Peña, Rou, Vane, Danz, Anita y Cris, Camila, Paúl, Franklin, Jorge y Maka.



INTRODUCCIÓN

Se ha teorizado sobre el montaje tanto como sobre cualquier otra disciplina cinematográfica, ya que este está presente en todos los géneros del Séptimo Arte, pues ni las obras más experimentales pueden prescindir de esta etapa que, en su expresión mínima, define por lo menos la continuidad y duración de un film. En el cine documental, el montaje no solo nos ayuda a narrar la historia, sino que aporta a marcar el género o corriente a la que pertenece cada obra fílmica. En el caso del cine contemplativo y realista, que es el que nos interesa, el montaje es crucial, ya que marca el ritmo pausado y detenido que maneja este tipo de películas; además de generar el discurso particular de la directora, quien revaloriza una acción y/o un paisaje al optar por cierta duración de un plano o de una escena.

De su lado, el montajista puede realizar cientos de cortes —versiones— diferentes que respondan a diversas necesidades, propuestas o estilos. Podría hacer su propia interpretación de la película, resultando el corte final una propuesta exclusivamente suya, o bien, podría no intervenir en lo más mínimo en ninguna decisión y seguir técnicamente las órdenes que le lleguen de la propuesta de dirección o del guion de continuidad (*script*), o inclusive, apuntar a lo seguro, y realizar un ejercicio de montaje que se ejecute según los manuales y normas estandarizadas en libros y conferencias sobre cómo obtener una narratividad que apunte al éxito comercial.

Es por esto que el montaje es una parte crucial de la producción cinematográfica, ya que no solo es una reinterpretación¹ del guion a través del producto filmado, sino el compromiso que genera el director con su obra frente a su público. El montaje es la creación final de la retórica, es el culmen del proceso de la escritura cinematográfica donde, como en la literatura, un fotograma demás puede cambiar completamente la percepción o interpretación del espectador.

Muchos son los casos en la historia del cine en los que directores y guionistas se vieron impedidos, por parte de los productores, de controlar el corte final de sus películas. El productor usualmente piensa solo en el beneficio económico, que depende del mensaje que transmite el filme, mensaje que puede ser ampliamente manipulado

¹ La interpretación del guion se hace por primera vez al momento del rodaje.



en la sala de edición, por lo cual muchas veces se intenta deslindar al autor de su obra, si este no tiene intenciones puramente comerciales, sino estéticas y/o conceptuales. Así le pasó a Sergei Eisenstein con su documental *¡Qué Viva México!* (filmado en 1931 —corte del director estrenado en 1978), a Orson Welles con *Sed de mal* (filmado en 1958 — corte del director estrenado en 1998) o a Roberto Rossellini con *Europa 51* (filmada en 1952 — corte del director estrenado en 2013), películas que tuvieron que esperar décadas para recuperar el montaje original, ideado por el director, ya que en su momento fueron formateadas tanto por sus productoras como por las empresas encargadas de la distribución.

Al ser el montaje un trabajo tan crucial, creemos que es de vital importancia realizar un estudio de teorías, técnicas y herramientas de edición, y destacar su importancia a nivel narrativo, para que podamos plantear una propuesta de montaje que responda a los intereses expuestos en el guion inicial y en la dirección del documental *Lira de Oro* (Arias, 2018), manteniendo un constante diálogo con la directora. La película que pretendemos montar cuenta cómo transcurre la vida en el barrio Lira de Oro², durante el invierno de 2018; lugar en el que sus pobladores, han trabajado y, trabajan en la siembra, cosecha y empaque de banano orgánico desde hace generaciones. Mientras transcurre el día, seguimos a sus habitantes que disfrutan esta cotidianidad laboral, acompañada de juegos, comida y vida familiar.

El cine documental siempre ha sido un tema polémico, ya que se lo presenta o bien como el antagonista de la ficción, que es la corriente cinematográfica que más público atrae; o bien, como un intento problemático de capturar la realidad, intento que por estar ligado al concepto de «verdad» genera escepticismo, dada la naturaleza subjetiva de dicho concepto; subjetiva porque surge del intento de representación de la «realidad», tal cual se presenta a nuestros sentidos, lo que implica la ineludible posibilidad de diferentes representaciones de este mundo exterior al humano. Es así que, si debemos definir qué entendemos por verdad, primero hay que recalcar que la verdad siempre estará ligada a una forma de representación, ya sea la escritura, la descripción, la puesta en escena, el montaje, etc.; todas estas son herramientas pertenecientes a diferentes disciplinas que nos permiten acercarnos a la verdad, puesto que si bien la verdad existe en el mundo —en la realidad—, es solo cuando la

² Parroquia rural La Peña, Cantón Pasaje, provincia de El Oro.



abstraemos y la nombramos que existe para la humanidad. Es por esto que creemos, junto con Cullers, que desde nuestra perspectiva cartesiana de entender la vida:

Las nociones de verdad y realidad están basadas en la búsqueda de un mundo original en el que no habría necesidad de sistemas reflexivos de lenguaje y percepción, sino que todo sería, por sí mismo, sin fisuras entre forma y significado (Cullers, 1979, p. 132).

De esta manera, la verdad y la realidad no son para la humanidad sino la voluntad de extraer algo del mundo externo —la realidad— hacia nuestros sentidos, de tal manera que pase casi inalteradamente por nuestra percepción y se codifiquen en los medios de representación que poseemos. La verdad y la realidad son conceptos que cambian según la época, así como cambian los medios que tenemos para representarlo. Mientras las ciencias puras desarrollan tecnología, en las ciencias sociales y el arte se discute cuáles son los posibles acercamientos a la verdad y a la realidad, para que resulten aceptables para sus estudiosos o espectadores. Asentando este debate al cine nos encontramos con la reflexión de Gilles Deleuze para el que el cine no es sino «la lengua de la realidad» (concepto que lo toma de Pasolini); pero esta lengua no es un lenguaje en sí, sino que es el sistema de «imagen-movimiento» que “expresa un todo que cambia y se establece entre objetos” (Deleuze, 1987, p. 47), de esta manera vemos que el cine tiene la capacidad, a través de la imagen-movimiento, de mostrar la realidad del mundo que no es otra sino lo que cambia en el molde del tiempo, y cómo este cambio —devenir— se ve representado en los objetos, en las personas, en los eventos animados por el cine. Pero en la reflexión deleuziana vemos que no basta con tan solo presentar la imagen-movimiento para generar esta interacción entre realidad y representación puesto que:

El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo (Deleuze, 1987, p. 229).

La verdad y la realidad entonces están ligadas a una acción *a posteriori* que la hacemos cuando nos ponemos en contacto con una obra, y es esta actividad la que



define el creer o no creer en la representación que presenciamos. Es por esto que el cine, lo que filma es la creencia que tiene el realizador del mundo, de lo que resulta una construcción subjetiva de verdad y realidad, pero jamás alejada de la humanidad; por lo tanto, volviendo a las películas, estas son siempre un material de donde podemos extraer lo que consideramos, junto con el autor, la verdad y realidad del mundo.

En el cine documental, en particular, se ha planteado un debate sobre la naturaleza representativa de la verdad y realidad, en donde nos encontramos con dos corrientes principales, la tendencia formalista y la realista:

Los formalistas pensaban que el cine era una forma de arte abstracto basado en unos principios artísticos de composición y manipulación. En cambio, los realistas sosténían que el cine era un reflejo de nuestra realidad material (...) En el corazón de esta controversia estaba el montaje (Edgar-Hunt, Marland y Rawle, 2011, p. 149).

Siguiendo a Gilles Deleuze, nos apegamos a la corriente realista, entendemos al cine como un acercamiento a la verdad a través de la percepción de la realidad, que este arte nos ofrece en tanto la lengua de la realidad. Nos parece, de igual manera, que hoy en día ya no se trata de plasmar la realidad mediante un discurso único, que es lo que termina siendo un producto audiovisual, sino que “el realismo es la ilusión de que lo que se ve en pantalla está, de algún modo conectado con la realidad” (Edgar-Hunt, et al. 2011, p. 102); en consecuencia, acercándonos al tema de la monografía, creemos que el montaje vendría a ser la cincelada final que ayuda a generar esta «ilusión» de realidad ya que, a fin de cuentas, la ilusión no es sino una perspectiva de la verdad y de lo real.

La ambición del producto audiovisual a la que la presente monografía se refiere, es la de generar un documental que se alinee a la corriente fílmica —estética y retórica— del *Direct cinema* norteamericano, al que lo entendemos como:

una estrategia especial de puesta en escena³ que consiste en la creación de una serie de condiciones de confianza entre el equipo de rodaje y los personajes.

³ Se entiende como puesta en escena a la propuesta que cada director crea para consolidar el estilo de la película o su estilo propio, autoral, de hacer cine; en la puesta en escena se deciden aspectos tales como los movimientos de cámara y de los actores, junto con las acciones e intenciones de los mismos, entre otros aspectos estéticos y retóricos (Brunetta (dir.), 2012, p. 903). Esto en cuanto al cine de ficción, en



Ese clima de confianza contribuye a la desinhibición frente a la cámara y da pie a que surja una situación cotidiana con la máxima espontaneidad, verosímil y con valor dramático (Gil, 2010, p. 107).

A esta estrategia especial de puesta en escena le llamaremos en la presente monografía «puesta en situación», siguiendo a Gil que, en su ensayo *En construcción. Guía para ver y analizar*, denomina así a esta técnica de filmación en el cine documental, término que se opone a la «puesta en escena» como se la conoce en el cine de ficción. La idea de la puesta en situación en el cine documental, y en el específico caso del *Direct Cinema*, es filmar aspectos que se consideran importantes para la dimensión retórica, ética o estética de la película, que los hemos visto en nuestra investigación previa al rodaje. No se trata de propiciar, o pedir, que se hagan ciertas actividades, sino de tener la planificación, confianza con él/los filmados y paciencia suficiente para filmar aquel acontecimiento que sabemos ocurre en determinado momento.

La propuesta nuclear de dirección desde un comienzo fue seguir los presupuestos técnicos y teóricos del *Direct cinema*, conscientes de que “Nuestra sola presencia en la comunidad que trabajemos modifica su cotidianeidad, pero ésta no es una situación que nos preocupa, ni nos ocupa, (...) lo que pretendemos es que sea lo más anecdótico, lo más insignificante posible” (Alonso y Sagüés, 2001, pp. 98-99). Sabedores de nuestra influencia en el campo, no queríamos recalcarla, sino que nos propusimos volverlo el aspecto menos dramático, narrativamente hablando, de nuestro film. Creemos, igualmente, que para llegar a esta corriente de realismo y *Direct cinema*, debíamos generar un film con un alto grado de «contemplación» de esa realidad y de su paso al filme: “En el cine, la imagen se basa en la capacidad de expresar como observación la propia sensación de un objeto” (Tarkovski, 1991, p. 130). Es decir, para provocar la sensación, emoción y, ambiciosamente, capturar hasta la materialidad de un objeto, se necesitaba un alto grado de contemplación del mismo.

Entendemos como documental contemplativo a aquel cuya “imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste dice, siendo lo esencial del guion una naturaleza y una

el cine documental por su naturaleza de ser toma directa de la realidad se entiende que no existe puesta en escena.



conversación absolutamente triviales” (Deleuze, 1987. p. 27). Lo cual significa que en este tipo de cine no son importantes los momentos climáticos, ni explicar el porqué de las situaciones, no se desarrollan arcos claros, ni se intenta llegar a una moraleja o conclusión con la narración.

De lo que se trata es de mostrar la vida y el devenir del mundo en la más envolvente y detenida representación, como ocurre por ejemplo en el documental *Suite Habana* (Pérez, 2003), en el que constantemente nos vemos bombardeados de planos absolutamente triviales que no encontraríamos en otro tipo de narración que no pertenezca a este género; así, planos detalle de la estatua de John Lennon en un parque, desde todos los ángulos; planos detalle de las ollas, cafeteras, platos y cocinas de los personajes; planos detalle de las construcciones por las que transitan los protagonistas, así como de sus medios de transporte: bicicletas, motonetas, sus propios zapatos, etc. El director hace énfasis especial en mostrarnos la realidad más corriente y cotidiana que envuelve a sus personajes no a través de diálogos —de los cuales la película carece por completo—, sino de los objetos y lugares que los rodean, y no como tomas de paso o de locación simplemente, sino dándonos una duración suficiente como para observarlas detenidamente, ya sea por el lapso cronológico sostenido de los planos o por la repetición de los mismos. Estos elementos, realismo cotidiano y duración sostenida de los planos, tienen que encontrar la manera de organizarse en nuestro montaje, tal como estuvieron propuestos en el guion *Lira de Oro*, es por esto que estos dos conceptos serán los ejes rectores del montaje, y en torno a los cuáles girarán las reflexiones de la presente monografía.

Finalmente, para juntar todos los elementos y conceptos de los que hemos hablado nos sumamos a las palabras de Monaco, en las que indica que el “cine directo es el resultado de dos factores predominantes y relacionados entre sí: el deseo de un nuevo realismo cinematográfico y el desarrollo de las herramientas necesarias para alcanzar este deseo” (Monaco, 2003, p. 206). Creemos que el montaje, como proceso creativo, tiene las herramientas necesarias para alcanzar esta ambición de cine directo, con el añadido de la contemplación. Hemos definido como herramientas de montaje a la estrategia y estructura, ritmo, duración y (tiempo) duración, y al espacio fílmico. Para definir cada una de ellas utilizaremos como libro guía *El otro montaje* (2017) de la editora chilena Coti Donoso, que no solo propone estos tres aspectos como entes



rectores de un montaje, sino que también define al tipo de montaje que queremos hacer como «montaje sintético». Para apoyar la teorización de estos aspectos técnicos, utilizaremos igualmente el clásico libro de Rafael Sánchez, *Montaje cinematográfico, arte en movimiento* (1971).

Por lo dicho, los objetivos que se plantea esta investigación son: como objetivo general, examinar la teoría y la práctica del montaje en el cine documental realista y contemplativo/descriptivo, a fin de proponer un estilo de montaje en el documental *Lira de Oro*. Como objetivos específicos —que a su vez se transforman cada uno en sus respectivos capítulos—, se propone primero, definir qué entendemos por cine documental, montaje, *Direct cinema* y documental contemplativo. A la definición de cada uno de estos cuatro elementos le acompaña una breve contextualización histórica, así como un análisis fílmico de películas que ayuden a visualizar y entender mejor cada uno de estos conceptos. Segundo, establecer los elementos del montaje en el cine documental: la estrategia y estructura; ritmo, duración y tiempo; y espacio fílmico; siguiendo un método cualitativo y bibliográfico, en el que expondremos técnicas, teorías y herramientas del montaje cinematográfico, a través de las propuestas de diferentes directores y montajistas de cine documental o contemplativo. Finalmente, como tercer objetivo tenemos: proponer un estilo de montaje para el documental *Lira de Oro*, por lo cual expondremos los principales hallazgos y enseñanzas de la investigación y como se aplicaron al montaje final del documental *Lira de Oro*.

El tipo de investigación a realizar es la de un proyecto aplicado, que consiste en llevar a la práctica una investigación teórica, que aporte información aplicable a una producción audiovisual, en este caso a un documental y su componente contemplativo. Para realizar una correcta citación y referenciación de las obras utilizadas, tanto películas como libros y artículos, se ha utilizado la sexta edición del formato APA (*American Psychological Association*).



CAPÍTULO I.

CINE DOCUMENTAL Y MONTAJE

1.1 Categorización del cine documental

El documental es tan antiguo como el cine mismo. Los primeros metrajes de los hermanos Lumière no recogían sino pequeños retazos de la «realidad» empírica a modo de lo que hoy llamaríamos micro-documentales: personajes en una estación de tren, la plaza de *Cordeliers* en Lyon, la salida de trabajadores de una fábrica, etc. Si bien, el cine de ficción ganó rápidamente popularidad entre el público de ferias y de las nacientes salas de cine, que se entretenían mucho más con las historias de amor, terror y suspenso, el documental siempre existió, en menor cantidad ciertamente, debatiéndose entre fines educativos o de distracción, pero acoplándose, beneficiándose y aportando a los vertiginosos avances narrativos, técnicos y tecnológicos del Séptimo Arte.

Al cine documental se lo puede clasificar de diversas maneras: según su técnica, la nacionalidad del director, el periodo histórico al que pertenece, etc. Lo cual resulta, a su vez, en diferentes definiciones de lo que «es» el documental, también llamado «cine de no ficción» (Antonio Weinrichter, 2004; Platinga, 2010; Donoso, 2017). Para el presente trabajo nos apegaremos a la conceptualización de Bill Nichols y su reconocido libro *La representación de la realidad* (1997), en el cual indica que “no todas las narrativas son ficciones” (p. 34), como se podría pensar a partir de un conocimiento superficial de la narrativa como hecho cultural, pues estamos acostumbrados a que libros y películas sean básicamente ficciones, mientras que todo aquello que trate sobre la realidad y su representación directa sean, o bien, noticias de periódico, o reportajes televisivos.

Sin embargo, el documental, la crónica y otros tipos de narraciones directas sobre el mundo real pueden utilizar los mismos recursos que las ficciones e inclusive innovarlas, ya que los préstamos entre ficción y no ficción son usuales y se enriquecen mutuamente. Es por esto que, queremos partir del hecho de que el documental es una narración, por lo tanto, utiliza elementos de cualquier tipo de narrativa.



Pero, si bien el documental es una narrativa que surge de una construcción perspectivista sobre una realidad filmada, tal construcción no la acerca ni la confunde con el cine de ficción, sino que es un tipo de narrativa en la que no se «inventan» personajes ni mundos, sino que trabaja con situaciones, personas y lugares reales, que existen o han existido antes de que llegue la cámara. El proceso creativo del documental no reside en crear universos, sino en encontrarlos, filmarlos y describirlos; reside, como complemento, en crear el discurso o perspectiva particular desde la cual el autor narrará —describirá— el fragmento de realidad que ha decidido merecerse pasar a una película.

La diferencia básica entre cine documental y cine de ficción, por lo tanto, es esa perspectiva discursiva con que se filma y se dirige al espectador; perspectiva que no surge simplemente de la creatividad del director, sino también de la realidad y la metodología que se emplee para hacer una película; metodología que difiere del cine de ficción, puesto que demanda una investigación previa, idealmente, amparada por un espíritu sociológico, antropológico, histórico. Dicha investigación no sirve solamente para la creación del universo dramático⁴, sino para desarrollar una presencia discursiva que resulta en una película más creíble, por lo tanto, más atractiva para el espectador:

cualquier tema que aborde el cine documental deberá contener necesariamente un corpus de investigación, que soporte la enunciación cinematográfica. Por lo tanto cuando se habla del cine documental, lo que importa es la metodología de investigación que se elige sobre el tema y el método para desarrollar tal trabajo, elementos que hacen más o menos creíble el tema representado (Dufuur, 2010, p. 336).

De esto extraemos que para que el cine documental sea creíble, para sus espectadores, debe poner en relación la investigación previa con el discurso. Como en una película de ficción, en la que esperamos se nos narre una historia, y que durante su narración podamos creer completamente el universo que se nos plantea, en el cine documental también se espera que lo narrado sea el producto de una minuciosa

⁴ La investigación también puede ser parte del relato, veáse *F for Fake* (Welles, 1973).



investigación, de un profundo contacto con la realidad mostrada que se ha solidificado como discurso.

De la investigación y del profundo contacto con la realidad filmada debe surgir entonces la «perspectiva», puesto que así el «punto de vista» con el que se narra se enriquecerá con varias dimensiones que se vislumbrarán en el producto final; justamente, a estas dimensiones Duffur las llama posturas: “la postura estética (el manejo de la realidad), la postura ética (el manejo del tema), y la postura retórica (lo que se dice del tema)” (Duffur, 2010, p. 336). Con esta suma de estética, ética y retórica se consigue armar un discurso sobre la realidad, que primero ha sido vivenciada por el autor del filme, y que a través de un proceso consciente y voluntario se vuelve un discurso personal, pero sin abandonar sus fuertes anclajes con la realidad filmada.

El espectador de una película documental, el espectador cinéfilo o el que se ha preguntado por los conceptos de «verdad⁵» y «realidad⁶», asiste a la proyección sabiendo que eso que se le presenta es la recopilación de la realidad experimentada por el autor; por lo tanto, que es inevitable la decisión voluntaria de un discurso con diferentes grados de intervención y construcción de la realidad⁷. El espectador, al confiar que aquello que ve es directamente extraído de la realidad, y que cada momento fue captado por cámaras de una manera única e irrepetible, no le molesta estar al tanto de que al mismo tiempo aquello que mira es una construcción autoral, construcción según nosotros estética, ética y retórica. Considerar al documental «real», en tanto que

⁵ El concepto de «verdad» en el documental no pretende ser equivalente a una verdad universal o indiscutible, sino que representa la verdad de un sujeto, de una comunidad, de un momento histórico determinado, ya que corresponde a la narración de un personaje, de quien hace la voz en *off* o a la perspectiva del realizador que está presente en todos los aspectos de la película, siguiendo a Nichols nos apegamos a la idea que “cada narración transmite una verdad situada” (Nichols, 1997, p.161), la distinción entre la verdad documental y la del mundo ficticio recae en que las imágenes del documental, tanto como sus personajes están directamente extraídos del mundo histórico (*idem*).

⁶ El concepto de «realidad» en el documental versa más sobre la voluntad de descripción de la misma que sobre su capacidad de plasmarla sin cambios. La representación de la realidad siempre la distanciará del mundo de la cuál fue extraída puesto que al momento de volverse película se transforma en un discurso, en una narrativa, no obstante la «realidad» del documental nos otorga la expectativa de emocionarnos con aquello que sabemos no fue recreado, planificado, orquestado, genera un diálogo diferente con su espectador que el que se genera con el espectador de ficción (Nichols, 1997, p.153).

⁷ «Construcción de la realidad» en el documental la entendemos como puesta en situación y como “una correspondencia entre su representación de los acontecimientos y la verdad de una realidad externa” (Nichols, 1997, p.168)



se cree y no se duda de ninguna de sus proposiciones; o «verídico⁸», en tanto se duda de alguna de sus proposiciones pero se lo justifica como obra en su conjunto, eso lo decide el público al ver la película, no lo puede definir el realizador. Lo que puede hacer el director es estar consciente de esta disyuntiva, que ocurre consciente o inconscientemente en el público, y de los límites que no puede traspasar el documental; y en base a esto, crear la narrativa de una manera ética y estética para el público al que quiera llegar, pues, hoy en día, nadie creería ni tomaría en serio a quién diga que en su película documental está la verdad y nada más que la verdad —entendida como una proposición irrefutable empírica y racionalmente—.

Si aceptamos que el documental es una forma de representación de la realidad construida por sus realizadores, el siguiente paso para estudiarlo sería categorizarlo. Para esto volvemos a Bill Nichols y a su clasificación del cine documental en cuatro posibles modalidades de representación de la realidad: el documental expositivo, de observación, el interactivo y reflexivo. Las primeras tres vertientes se precedieron una a la otra, y si bien son el resultado de una suerte de evolución narrativa, esta evolución se debe en mayor grado a las innovaciones técnicas del cine, que con el paso de los años facilitaron la creación de material audiovisual sin recurrir a fuertes inversiones monetarias. Por otro lado, la modalidad reflexiva, por su naturaleza metacinematográfica, ha estado presente desde el origen del cine documental.

El «documental expositivo», propone Bill Nichols, está representado por autores como Robert Flaherty y John Grierson, quienes fueron los precursores del cine documental cuando este aún era en blanco y negro, y silente, en los albores del siglo XX, aunque este estilo fue el dominante hasta los años cincuenta. En estas primeras películas se suelen encontrar personajes principales, presentación de conflictos y resolución de los mismos, es decir una estructura narrativa clásica. Además estos filmes se caracterizaban por utilizar un narrador omnisciente que no permite, o no motiva, la crítica o la duda; pero aun así sus trabajos no son meros reportajes⁹, puesto

⁸ Verídico: Que incluye la verdad, el documental tiene una cualidad de verídico en cuanto su producción surge de un legítimo contacto con la realidad y sus estrategias de narración suelen provenir de un “estatus probatorio” de aquello que se ha presenciado (Nichols, 1997, p.257), por esto es usual que el documental posea técnicas de investigación cercanas a aquellas de las ciencias sociales y sirva de argumentación fuera del mundo del arte, llegando a la esfera de lo político y de los derechos humanos.

⁹ Diferenciamos el reportaje del documental en tanto consideramos al reportaje como un producto audiovisual en donde todos los planos, entrevistas o voz en *off*, contribuyen a pasar por cierto (verdad)



que no se desligan de una visión poética que ante todo quería informar, develar, apuntar sobre la diversidad del mundo desde una perspectiva histórica y educativa, de la manera más sensible y atractiva posible, razón por la cual muchos de los documentales pertenecientes a esta categoría fueron éxitos comerciales.

Tenemos como ejemplo de esta modalidad a la película *Night mail* (Grierson, 1936), el mediometraje documental más exitoso, en términos de taquilla, de su época. Este film nos describe cómo se transporta de un lado a otro del Reino Unido la correspondencia de sus habitantes. Este servicio de mensajería tremadamente popular, y casi de uso obligatorio para todos los británicos, se nos descubre como insospechadamente atractivo, al mostrarnos los personajes anónimos que en él trabajan, junto con su jerga, chistes y conocimientos especializados para llevar a cabo su labor.

Cuando hemos entendido todo lo necesario para saber cómo funciona el servicio postal gracias a las rieles del Reino Unido, el documental nos sorprende, hasta el día de hoy, al rematar con un poema modernista montado y leído al ritmo del batir de las ruedas del ferrocarril, que vuelve al tren un personaje más de la historia, y al servicio postal un servicio digno de apología, puesto que no se ha ganado tan solo un documental, sino también una poesía en torno a su labor, que se presenta como esforzada, interesante y compleja. Vemos cómo este documental cumple con las premisas del documental expositivo, al mostrar de una manera poética y atractiva, y completamente guiada por el autor, algo tan cotidiano como era en la época enviar y recibir cartas.

El documental cambió drásticamente su forma y su fondo con el advenimiento del cine sonoro. Debido a la capacidad de registrar el audio sincrónicamente, así como a la mayor facilidad de transportar equipos —tanto cámaras como grabadoras de sonidos se volvieron más pequeños— y de un aumento en la calidad del celuloide —es decir una cinta con menor probabilidad de estar sobreexpuesta o demasiado oscura—, se incrementó exponencialmente la posibilidad de tener rodajes menos costosos, con menor número de personal. Fue por estas facilidades técnicas que en los años sesenta se empezó a gestar una corriente a la que Nichols llama el «documental

o a servir de ilustración de lo que se está queriendo probar o enseñar con el reportaje, exentos de cualquier tratamiento poético o de una narrativa compleja. (Baudry, 1999)



de observación», con representantes tales como Richard Leacock y Alan Pennebaker, que a su vez fueron los pioneros de la corriente documental conocida como *Direct cinema* en Estados Unidos y Canadá. Esta modalidad documental se caracteriza porque los realizadores no se inmiscuyen en la realidad filmada, eliminando al máximo la puesta en situación, permitiendo un registro más natural y fluido; lo que da a estas películas una apariencia de mayor realidad, porque se oponen directamente a sus predecesoras del documental expositivo, al intentar suprimir por completo la cualidad instructiva o pedagógica de las películas de esta primera vertiente. En los filmes del *Direct cinema*, si bien suele haber personajes principales que protagonizan la película, no es usual encontrar conflictos, arcos dramáticos y resolución de conflictos, sino el mundo presentado en la más cotidiana de las realidades, una vida sin momentos climáticos ni con acciones necesariamente memorables.

Un buen ejemplo de este tipo de documental es el dirigido por los hermanos David y Albert Mayles: *Salesman* (1969), película que sigue a un grupo de cuatro vendedores de Biblias en su recorrido de algunas semanas por diferentes ciudades de Estados Unidos. Vemos la amistad y el trabajo de estos protagonistas que, de cuando en cuando, se sienten en libertad de inclusive intercambiar miradas de complicidad con la cámara, frente a las situaciones jocosas que les ocurren a ellos y a sus compradores. Al comienzo del documental, se nos indica los nombres y apodos de cada uno de los personajes, pero a partir de ahí los espectadores somos abandonados a nuestra suerte, pues esta será la primera y la última «intervención» clara de los directores, de aquí en adelante veremos todo a través de una cámara en constante movimiento que se enfoca en lo cotidiano de sus personajes: sus constantes viajes en carro, el timbrar de puerta en puerta, los recursos verbales que utilizan para convencer a sus clientes, sus conversaciones con su familia vía telefónica, etc. El espectador se siente parte de este grupo, de sus pequeñas aventuras y desventuras, pues jamás hay una voz en *off* que explique o que sugiera algo.

Siguiendo con esta sucesión cronológica nos encontramos, según Nichols, con el «documental interactivo», cuyo mayor representante sería el francés Jean Rouch más que nada por ser el precursor de esta vertiente. Esta perspectiva documentalista de los años sesenta y setenta tiene como precepto hacer «presente» al realizador. Esto es, asumir que el documental, si bien es un intento de representar la realidad tal y como



es, lo más honesto con el espectador y con sus «otros» filmados, es evidenciar que quién está creando la película es una persona, con sus preferencias, creencias y discurso —perspectiva—. Por lo cual, al director, camarógrafo o sonidista se les tiene que ver, sentir y/o escuchar de alguna manera a lo largo y ancho del filme. Así, en estos documentales vemos utilizadas diferentes estrategias de visualización del equipo de rodaje, llamadas tácticas intervencionistas, como son la entrevista, el testimonio, el material de archivo, efectos de montaje, etc. Cada estrategia nace de la creatividad y singularidad del realizador, lo que hace de los documentales de esta vertiente obras, por lo general, llamativas y originales.

Como ejemplo de este estilo tenemos al film *Apuntes para una orestiada africana* (1976) del director italiano Pier Paolo Pasolini. Este documental se vuelve una suerte de diario de preproducción, ya que se trata de la investigación previa que hizo Pasolini, para su proyecto de hacer una adaptación cinematográfica de la trilogía de obras épico-dramáticas recopiladas en lo que hoy conocemos como *Orestiada* (Esquilo, 458 a. C.), que narra eventos posteriores a la guerra de Troya en la familia de Agamenón. Con material filmado por su pequeña cámara portátil y comentarios en voz en off del propio Pasolini, nos vamos enterando de los planes que tenía para dicho film: rodar su película en África, con actores exclusivamente negros, acompañados de una banda sonora de jazz. Además de sus pensamientos, el director dedica buena parte del metraje a mostrar la opinión de varias personas que le acompañan en esta búsqueda y que discuten su film, incluyendo material de una asamblea de estudiantes universitarios que critica fuertemente su propuesta al considerarla racista y colonialista, argumentos por los cuales entendemos, Pasolini no llegó jamás a producir esta película sino, que se conformó con la realización de este documental que participó en el Festival de Cannes en 1976, seis años después de ser rodado.

Finalmente, nos encontramos con la categoría del «documental reflexivo». Este tipo de documental es quizás el más experimental de todos los hasta ahora expuestos. No hay una línea narrativa clara, se mezcla ficción con realidad, se utilizan diferentes soportes narrativos y, por sobre todo, es un análisis de sí mismo, del documental. Aquí entran cineastas de diferentes épocas como Dziga Vertov (1896-1959) y el chileno Raúl Ruiz (1941-2011). El documental reflexivo quiere mostrar el mundo interno del director a través del contacto de este con la realidad filmada y percibida, es



ampliamente introspectivo, y le gusta jugar con lo que el espectador considera verdadero, al plantear, desde su narración, diversas convenciones de lo que llamamos «realidad».

Un ejemplo, que consideramos bastante original, de este tipo de documental es la última película que hizo Orson Welles, *F for Fake* (1973), que ha sido catalogada como un «falso documental» o un «semi documental»¹⁰, según diversos críticos e historiadores de cine. La película en sí mezcla realidad y ficción, siendo «real» la parte que se cuenta alrededor del falsificador de arte Elmyr de Hory, y el montaje que Orson Wells hace de la película; y siendo falso por ejemplo el montaje que se hace sobre el supuesto romance entre la modelo Oja Kodar y el pintor Pablo Picasso. El documental mezcla entrevistas, voz en *off*, la constante aparición de Orson Welles, que fungió de director, escritor y coprotagonista del filme, puestas en situación —se le pide a Elmyr que pinte sus falsificaciones—, entre otros recursos retóricos. Este documental, que lo catalogamos como parte de la corriente «documental reflexivo», se lo hizo con la voluntad de que su guion y montaje evidencie el tema del que se estaba documentando: lo fácil que es hacer pasar por verdadera una mentira si se usan adecuadamente los recursos necesarios.

1.2 Montaje y teoría

Como hemos discutido, existen diferentes clases de cine documental, cada clase podría ser estudiada a fondo según su estética, ética y retórica. Pero lo que interesa a la presente monografía es el estudio del tipo de montaje que utiliza cada vertiente para exponer su historia, según ciertas convenciones. Convenciones que permiten transmitir una idea de la manera más eficiente al espectador, y que son ya reconocidas conscientemente por un público cinéfilo, e inconscientemente por el público en general.

Como hemos mencionado, la intención de este trabajo es hacer una propuesta de montaje para un documental. Según lo antes anotado, creemos que el documental sobre el barrio Lira de Oro entraría en la categoría de «documental observacional», en la categorización que hace Nichols, dado que los sucesos presentados en la película

¹⁰ En la presente monografía consideramos a esta obra como un documental perteneciente a la corriente reflexiva.



corresponden a acontecimientos cotidianos, que no apuntan a desarrollar momentos climáticos ni reformulaciones del *status quo*; los personajes son obreros dentro de sus espacios reales de trabajo y de ocio; siendo por lo tanto las características de este film una voluntad de tener la menor incidencia posible en la vida y cotidianidad de los personajes y no tener una actitud instructiva para con el espectador (Nichols, 1997; Gil, 2010). A esto se suma la creación de un discurso mínimo a partir de la técnica, es decir, creemos que el «documental de observación» utiliza: “el montaje en continuidad¹¹ con sonido sincronizado; [y] la responsabilidad del realizador para con la institución del documental.” (Nichols, 1997, p. 47). Esto quiere decir, un documental que respeta el universo que ha filmado de una manera casi sacra, pues no altera el sonido, no altera la cronología propia de los eventos, intenta no utilizar la puesta en situación, etc.

A este tipo de montaje, propio del documental observacional, Coti Donoso lo llama «montaje sintético», pues agrega elementos tanto estéticos como retóricos a su práctica, definiéndolo como un montaje que:

se apega más a la realidad desde un relato observacional (...) sin ventilar las opiniones unívocas del cineasta y donde el montaje está al servicio de una fabulación de la realidad desde la realidad misma. Un montaje sintético, basado en encuadres con gran profundidad de campo y de tiempos largos, dando una visión completa de la realidad y del espacio y otorgando al plano mismo el tiempo y espacio sin fragmentar para poder reconocer el pulso, el *tempo* de la realidad misma sin los artilugios del montaje. Planos secuencia también entran en este tipo de discurso (Donoso, 2017, p. 54).

Mientras Bill Nichols hace énfasis en los aspectos éticos y técnicos del montaje para este tipo de documentales, Coti Donoso precisa el alcance técnico de este montaje, al indicarnos que también se esperan unos aspectos estéticos, como es la decisión de los valores de plano —planos con gran profundidad de campo y planos secuencia—, además de la retórica propia del documental, que no debe estar subordinada al montaje

¹¹ Montaje que respeta la cronología de los eventos presentados, es decir se muestra en el orden real como acontecieron los eventos, (Nichols, 1997). Un buen ejemplo de esto es el documental *Suite Habana* en el cual vemos un día cotidiano en la vida de diversos personajes desde el momento en el que se levantan hasta que termina su jornada.



y depender de él para su narración (o descripción), sino el montaje debe estar supeditado a las imágenes y a su duración.

Sin embargo, antes de ahondar en el tipo de montaje que se utilizará para el documental *Lira de Oro*, expondremos qué entendemos por montaje —la relación con los tiempos y duraciones de la imagen—, por montaje documental y la relación de esta disciplina cinematográfica con el espectador de la película.

El montaje ha sido considerado desde siempre y por muchos autores como la esencia del cine (Bazin, [1958] 2006, p. 73). Quizá por ser la última parte de esta odisea que resulta hacer películas, quizás porque es la única disciplina que pertenece exclusivamente al cine, puesto que actuación, dirección, arte, decorado se lo comparte con diversas artes (Chang, 2012, p. 6); o posiblemente, porque es en esta fase en el cual se imprime un discurso claro y frontal sobre un filme: “El *sentido* no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (Bazin, [1958] 2006, p. 84) es decir, el discurso, el sentido, que será presentado al espectador de la película, se produce consciente y voluntariamente en este momento clave de la posproducción de una película que es el montaje.

La idea es que “una serie de imágenes sueltas no son cine, y que es en el principio de su ordenamiento y yuxtaposición donde radica su poder de mostrar” (Arias, 2010, p. 59), por ello, el montaje es capital, precisamente por la necesidad de dar un orden y unos contenidos a las imágenes, para así transmitir una idea o ideas de conjunto. Inclusive en los varios ejemplos de películas, ficción o documental, que se han hecho evitando los cortes¹² como *La Soga* (Hitchcock, 1948), *Arca Rusa* (Sukurov, 2002), *La Hamaca Paraguaya* (Encina, 2006), ocurre el montaje, o lo que se conoce como un «montaje dentro de la imagen», dado que está previamente establecido cuáles serán acciones y movimientos que abarcan las escenas antes de dar paso a la siguiente

¹² En el documental observacional se intenta minimizar los cortes en las escenas priorizando al «plano secuencia»: “La escena no se contenta entonces con proporcionar una secuencia, sino que pasa a ser la unidad cinematográfica que reemplaza al plano o constituye ella misma un plano-secuencia” (Deleuze, 1987, p.117). El plano secuencia al igualar la duración del plano con la de la escena en sí representa un intento de acercamiento a la realidad, que reduce al montaje intermedio que podría fungir de «instructivo» para con el espectador; así, el plano secuencia en el documental reduce la intervención tanto del director como del montajista en el discurso final de la película.



«secuencia» de escenas, por lo tanto a la siguiente idea, sin que el corte exista técnicamente, aunque sí existe narrativamente.

Este inevitable proceso ocurre porque el montaje está imitando a nuestra imaginación o a nuestra memoria (Atienza, 2013, p. 29), o sea, a nuestro propio sistema de pensamiento y entendimiento del mundo. Por ejemplo, nuestra vida bien podría reducirse a evocar historias, ya que recordamos constantemente momentos del pasado y, curiosamente o no, estos momentos siempre están ordenados de tal manera que los podríamos dividir en escenas o actos; cuando los contamos vamos ordenando un evento detrás del otro, vamos haciendo nuestro propio «montaje» sobre la marcha. Si pasamos por alto el montaje cuando vemos una película es porque aceptamos su naturaleza —imitación de la memoria o de la imaginación—, aunque esa transparencia sea un artificio al cual nos hemos acostumbrado. Admitimos la necesidad de su existencia para contar la historia y darle continuidad de una manera atractiva, por eso decidimos no notarlo o ponerlo entre paréntesis (como un pacto de ficción), no repetirnos mentalmente —ahí hubo un corte—, —ahí nuevamente utilizan una elipsis—. Si obviamos la presencia del montaje es porque reconocemos que es esta la misma manera en la cual nosotros, dada la oportunidad, contaríamos una historia en forma continua.

Pero ¿qué acción en sí implica el montaje? Para Justin Chang el montaje es el arte de la «sustracción»:

El montaje después de todo, es un arte que se alcanza mediante la sustracción, a través de la negación de aquellos elementos que no sirven para el producto final. El montaje sólo se puede conseguir después de una considerable cantidad de desmontaje (Chang, 2012, p. 8).

El montaje del material audiovisual trasciende al conocimiento técnico de manejar correctamente un programa de edición y sus herramientas; al contrario, es un acto de creación, ya que implica una reescritura o reinterpretación del guion inicial, que dialoga con el material obtenido en los días de rodaje. Diálogo que nace del profundo conocimiento de lo rodado y de la selección y sustracción, como sostiene Justin Chang, tanto de la parte visual como sonora; todo esto apunta a la búsqueda de



una creación de sentido, que surja de la relación de las imágenes que se deciden pasen al corte final.

El material rodado no contiene objetivamente sentido en sí, individualmente, el sentido se lo genera al momento de encadenar las imágenes unas a otras (Bazin, [1958] 2006, p. 83). Es por esto que también entendemos al montaje “como conjunto y no como suma de elementos” (Villain, 1999, p. 20), esto es, la suma o simple adición de elementos individualiza a cada plano sin permitir la creación de sentido global; por el contrario, cuando hablamos de conjunto, se entiende que todos los planos de la película están conformando un solo discurso del cual todos son imprescindibles. El proceso de edición tiene su razón de ser en cuanto apunta a crear una sola obra, unitaria y continua; pero fracasa cuando genera secuencias que pretenden funcionar solas o aisladas de la película en general.

El «montaje documental» es una clase específica de montaje, puesto que no trabaja con material ficcional sino con «hechos»¹³, con fragmentos extraídos directamente de la realidad, cuya única alteración, se supone, es la duración elegida y su lugar en el documental. El documental, a través del montaje, exhibe sus hallazgos como herramientas, como testigos de la historia que se está contando:

Si el documental es una ficción particular no es porque represente la realidad del mundo histórico, sino porque exhibe directamente su materia prima compuesta por un rostro doble: lo existente como tal, el mundo histórico; y las estrategias retóricas a través de las cuales lo existente se revela como real, se hace documento (Arias, 2010, p. 64).

El montaje de documentales, siguiendo a este autor, busca plasmar, a través de sus herramientas de yuxtaposición, la singularidad de un escenario, de un evento, de un mundo, que de otra manera no sería visible, puesto que al momento de hacer un documental estamos haciendo de un pedazo de la realidad un documento, capaz de ser mostrado, citado, exhibido en el futuro; y como nos han enseñado los relatos que hemos leído, visto y escuchado, muchas veces el encanto de la historia no recae en lo que cuenta sino en la forma en que fue contada. El montajista juega con los hechos

¹³ Entendemos al hecho como un “fragmento de realidad bruta” (Bazin, [1958] 2006, p.312)



para que dejen de ser fragmentos de realidad bruta y se conviertan en un solo documento.

Teniendo presente que los documentales «no son la vida real» sino «son sobre la vida real» (Aufderheide, 2007), o sea, que no presumen ser la realidad en sí, sino que la hace surgir por medio de diferentes grados de construcción de discurso, en el montaje de documentales se debe realizar un trabajo que no puede estar desligado de la ética y la justicia en relación a quiénes aparecen en la película. Puesto que nuestro material en bruto no existe como resultado del esforzado trabajo de un grupo creativo, como en la ficción, sino gracias a la aceptación o permiso de una persona o de una comunidad para que lo/los filmemos, el montaje documental se vuelve un trabajo de composición sobre la realidad con el fin de exhibirla: “El documental no se basa, entonces, en un ejercicio de registro o de representación directa del acontecimiento, sino en un montaje que coloca juntos elementos que permiten mostrar una singularidad no visible” (Arias, 2010, p. 63), por lo que, la búsqueda del montaje documental no pasa tan solo por narrar la historia de una manera atractiva, sino por la consideración y el debido respeto con quiénes aparecen en las tomas, puesto que los estamos describiendo como «una singularidad no visible», estamos poniendo el cuadro sobre alguien, algo, que sin nuestra película no hubiera llegado a las pantallas; de allí que sea un ejercicio por demás delicado.

Las diferencias entre montaje documental y montaje de ficción son significativas, tanto así que Coti Donoso, teórica del cine y montajista chilena, se refiere al montaje documental como al «otro montaje»: “Un montaje significante. Donde dentro del mismo proceso debemos primero esbozar un guion, seleccionar, ordenar, organizar, pero además otorgar la estructura narrativa definitiva al film, y luego terminar el montaje” (Donoso, 2017, p. 46). Vemos de esta manera cómo el montaje documental en sí mismo es la recreación del lenguaje cinematográfico; lenguaje que narrará la historia para los espectadores a través de la yuxtaposición intencionada de imágenes, de una manera más analítica y creativa que en la ficción, puesto que en el montaje documental se tiene que esbozar nuevamente un «guion», como sugiere Donoso; en base al material obtenido, un guion¹⁴ que no estaba

¹⁴ Metodológicamente, Coti Donoso no ha trabajado con guiones previamente escritos para el documental, a diferencia de nosotros que sí hicimos este trabajo —guion imaginario—previo a la



previamente escrito, sino que ha ocurrido como consecuencia de lo filmado en el rodaje. Para esto hay que organizar las tomas, planos, sonidos, y crear la voz, el discurso, la narrativa de la película. Es decir, el montaje es un proceso creativo, y aunque se pudiera avanzar en un orden o por fases, muchos de estas actividades ocurren a la vez, puesto que vamos descubriendo la voz propia del documental a través de la selección y omisión del material filmado.

Para ahondar más en el tipo de montaje documental que se plantea en la propuesta de esta monografía, pasamos a describir la corriente cinematográfica conocida como *Direct Cinema*, al que estimamos se adhiere *Lira de Oro*.

1.3 *Direct cinema* y el realismo en el documental

Como se comentó previamente, el *Direct Cinema* fue una corriente de cine documental que nació y tuvo su auge en los años sesenta, aunque en la actualidad es reconocido como un estilo tanto ético, estético como retórico. En sus inicios, estos preceptos no fueron una idea *a priori*, como en el caso del movimiento fílmico *Dogma 95*, que primero escribió su manifiesto y luego hizo sus películas; sino, por el contrario, el *Direct Cinema* desarrolló su nombre y sus principios después del estreno de un puñado de documentales que serían los precursores de todo un movimiento.

Este estilo de cine documental surgió gracias al desarrollo de cámaras portátiles, con la capacidad de grabar sonido sincrónico de calidad, lo que permitió a los documentalistas cumplir un ansia presente desde los albores del cine: poder filmar con equipo mínimo, pasando desapercibidos en las más distintas de las circunstancias. “El cine directo¹⁵ es el resultado de dos factores predominantes y relacionados entre sí: el deseo de un nuevo realismo cinematográfico y el desarrollo de las herramientas necesarias para alcanzar este deseo” (Monaco, 2003, p. 206). Esta ambición formal fue la causa principal de su ruptura con el *Cinema Verité* europeo, que podría parecer conceptualmente cercano, el que recurre a técnicas intrusivas, es decir, mantiene una voluntad de ser lo más «real» posible pero visibiliza completamente al autor, siendo

filmación de nuestra película, no obstante se quiere recalcar que lo usual en el cine documental es filmar sin un guion.

¹⁵ Mónaco utiliza el sintagma «cine directo» como traducción de *Direct Cinema* la corriente documental norteamericana. En el presente trabajo no utilizamos la traducción porque en nuestra revisión bibliográfica hemos encontrado que este sintagma no está reconocido ni utilizado formalmente por teóricos e historiadores de cine documental.



este uno de los protagonistas del filme, como ocurre en el cine de Jean Rouch, cuando él mismo hace la voz en *off* como, por ejemplo, en el documental que lo lanzó a la fama *Les maîtres fous* (1955).

El *Direct Cinema* americano tuvo desde sus comienzos el afán de capturar la realidad, desafiando la polémica que implica el concepto «realidad» y aun reconociendo que resulta imposible borrar en la práctica la presencia del realizador. Por ello, esta corriente se propuso hacer un cine que al menos intentara ser lo más «directo» posible, reduciendo los procedimientos intrusivos. A partir de una aspiración ética que intentaba volverse práctica, esta corriente documental vio la luz en Canadá con directores como Michel Brault (Melnyk, 2004), en Estados Unidos con los hermanos Maysles, Alan Pennabaker, Robert Drew, y en Latinoamérica con los argentinos Jorge Prelorán y Fernando Solanas. Todos coincidían en retratar a la clase obrera, a la clase media o a la pobreza más radical, pero sin subrayar en estos factores:

Las películas [del *Direct cinema*] no juzgaban implícitamente a sus personajes o dictaban a los espectadores qué concluir a partir de lo que vieron, tampoco le decían al público que aquello que vieron era importante. Las películas eran oportunidades de mirar dentro de exquisitos momentos de la vida ordinaria y además eran francas declaraciones sobre los intereses personales del realizador (Aufderheide, 2007, p. 46).¹⁶

Ni intrusión ni recetas señalan la ausencia del realizador en los documentales, ausencia que se consideraba una apuesta ética por dos razones: la primera, era para con los filmados, pues la carencia de la instancia enunciadora no los volvería sujetos exóticos, estudiados, analizados, sino que mostraría su singularidad sin, aparentemente, ningún intermediario. La segunda razón tenía que ver con el público, era de suma importancia para los realizadores de este realismo que el espectador no se sintiese «tan» orientado u obligado a salir de la proyección con una sola idea en la cabeza. Las películas del *Direct Cinema* no querían presentar un discurso a debatir,

¹⁶ Las traducciones del inglés son nuestras. En el original: “The films did not implicitly judge their characters or dictate to viewers what to conclude from what they saw, nor did the tell viewers that what they were seeing was important. The films were chances to peer into zestful moments of ordinary life and frank statements about personal interests of the filmmaker.” (Aufderheide, 2007, p. 46).



sino presentar o describir una realidad abierta, con tantos puntos de vista como espectadores tuviera el filme:

El mundo que vemos es el mundo histórico del que el realizador es parte tangible. La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador (Nicholls, 1991, p. 116).

La apuesta de eliminar al director, de reducir el grado de su presencia, está directamente relacionada con la apuesta ética; pues para Nicholls, la ética dentro del documental tiene que ver con el hecho de que el espectador atento sabrá que el material visualizado surge de la interacción entre dos o más sujetos que se encuentran a ambos lados de la cámara, y que por lo tanto, las imágenes no son tan solo argumentos para la creación del discurso audiovisual sino que ponen en evidencia la ética y política del realizador del documental en tanto distanciamiento. El compromiso del *Direct Cinema* desde su comienzo fue tanto con sus personajes como con sus espectadores, o sea, liberar la mirada del público tenía su correlato en el hecho de liberar a los protagonistas de volverse seres exóticos o estereotipos.

Si bien tuvo su auge hace sesenta años, hoy en día esta corriente sigue siendo una atractiva posibilidad para aquellos documentalistas que apuestan en sus filmes por una propuesta, más allá de estética y retórica, ética, en tanto no intrusiva y abierta. Así, tenemos filmes como *Sofia's Last Ambulance* (Ilian Metev, 2012), *Black Mother* (Khalik Allah, 2018), y en nuestro país *El Comité* (Mateo Herrera, 2006), que involucran al realizador en la menor medida posible —es decir no lo evidencian, su presencia se entiende existe solo en lo que se decidió filmar y en lo que se decidió mostrar— permitiendo que lo y los filmados sean los protagonistas indiscutibles del filme; por ello, no son sujetos de análisis, no son una «singularidad» frente a una «normalidad», son una historia de vida más. Y el espectador lo asimilará desde su propia visión del mundo.

Aunque esta corriente busque el mayor realismo posible, tal realismo tiene que provenir de una esforzada y consciente preproducción y postproducción, como en cualquier otra obra fílmica. No se pueden dejar ni la logística ni la narrativa al azar:



“Un aspecto clave para conseguirlo [al *Direct cinema*] es hacer que parezca algo directo, sin intermediarios, y a menudo esto se consigue tanto a través de la narración como de la forma” (Edgar-Hunt, R. et al. 2011, p. 102). Partimos del hecho de que las películas de esta corriente no «son» la realidad sin ninguna intervención, sino que «aparentan ser la realidad sin intervención». Entendemos cómo apariencia al conjunto de la retórica, ética y estética que nos permite reconocer a una película como parte de una corriente. Para conseguir esta «apariencia»¹⁷ de *Direct Cinema* es de vital importancia considerar al montaje como el ente rector de la narrativa, puesto que si bien este está sugerido en el guion —de haberlo—y en la dirección de la película, es el montajista el que tiene la obligación y la gran tarea de llevar a cabo esta propuesta abierta al máximo e intrusiva al mínimo:

[el *Direct cinema*] transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones.

No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores (Nicholls, 1991, p. 78).

Para lograr esta estética y ética cinematográfica, del observador ideal y los puntos de vista reveladores, en el montaje se tiene una estrategia específica que obviamente nace de una decisión en el rodaje: en el *Direct cinema* se privilegian los planos secuencia, que dentro del cine gozan de la reputación de poder transmitir, más que otros valores de plano, una «sensación de realidad», puesto que al equiparar la duración del plano con la de la escena son pocos los trucos que pudieron haber mientras se lo filmaba; aún más si el plano secuencia ocurre en un documental, donde se tiene por sentado que el director no hizo más que decidir el momento y espacio

¹⁷ Conjunto de la retórica, ética y estética que nos permite reconocer a un documental como parte de cierta corriente o categoría, la apariencia también puede ser expresada como «estilo» ya que se refiere a forma general de representación (Schrader, 1972) fácilmente reconocible por los recursos que utilice.



filmico¹⁸ donde se filmaría. En cuanto a la realización de planos secuencia Luis Dufuur plantea que es una:

vocación de reproducir lo real y la continuidad física de los acontecimientos que reducen considerablemente el valor del montaje o simplemente lo hacen desaparecer. En esta teoría hay una obsesión por la continuidad, el uso de la filmación en profundidad de campo y los planos secuencias. Estos mecanismos producen un acercamiento al montaje (...) de tal manera que en primer lugar se tiende a su anulación o a notarse lo menos posible y en segundo lugar se consigue un triunfo del realismo (Dufuur, 2010, p. 317).

Según esto, el realizador busca en su filme poder reconocer el tiempo de la realidad misma, y hacerle al espectador partícipe de esta realidad presenciada y filmada por él, bajo la premisa de que la presencia del realizador sea lo menos notable posible. De la misma manera, se entiende que el montaje también tiene que intentar pasar desapercibido e incidir lo menos posible en la percepción u opinión del espectador sobre lo que está viendo. A este tipo de montaje Coti Donoso lo llama «montaje sintético» (2017, p. 54) y es el que se ha utilizado para la propuesta de montaje del documental *Lira de Oro*, puesto que fue un decisión de dirección, que también hizo cámara: tener tan solo planos secuencias, con gran profundidad de campo fotográfico, con la finalidad de evidenciar tanto el paso de la vida y el devenir en los personajes y en el espectador de estos acontecimientos sucesivos que ocurren en la duración de los planos secuencia.

1.4 Cine contemplativo y su aplicación al documental

Para definir lo que entendemos por «cine contemplativo» en el presente trabajo, repasaremos lo que los teóricos y críticos de cine, Paul Schrader (Estados Unidos, 1946) y Gilles Deleuze (Francia, 1925 - 1995), han escrito sobre el mismo. Schrader lo denominó «estilo¹⁹ trascendental» y Deleuze lo llamó «cine contemplativo». Si bien en el presente trabajo nos guiamos principalmente por la propuesta deleuziana, antes de pasar a ella revisaremos brevemente a Paul Schrader, puesto que consideramos

¹⁸ «Espacio filmico» tal como lo entiende Donoso es un término que se propone se utilice en la jerga del cine documental en lugar del conocido «locación» que sería propio del cine de ficción. (Donoso, 2017)

¹⁹ Estilo entendido como una forma general de representación. (Schrader, 1972, p. 29)



expone conceptos importantes para entender y analizar el cine contemplativo, en contraste con la visión de Gilles Deleuze.

Tanto Paul Schrader como Gilles Deleuze desarrollaron sus ideas a partir de un análisis de la obra de los cineastas Robert Bresson (1901 -1999), Carl Dreyer (1889 - 1968) y especialmente del japonés Yasujiro Ozu (1903 - 1963), al que consideran uno de los maestros de este estilo, porque supo transmitir al arte cinematográfico algo que estaba presente en la filosofía oriental desde hace centenares de año: “A lo largo de mil trescientos años, el Zen ha cultivado la experiencia de lo trascendental (...) en Japón, Yasujiro Ozu no tuvo que resucitar la expresión de lo Trascendente²⁰, sino tan sólo adaptarla a la forma filmica” (Schrader, 1972, p. 36), es decir, Yasujiro Ozu intentó plasmar en sus películas, más allá de las particulares y originales historias de la clase media y obrera japonesa, una visión espiritual de la vida cotidiana a través de las decisiones de cámara, la banda sonora y el montaje. Schrader consideraba que una vez satisfecha la ambición de realismo a través del cine, este arte se vio abocado a plasmar la realidad interior de las personas y su voluntad de «Trascendencia», sobre la cual no se puede informar o mostrar directamente, sino tan solo expresar lo que está oculto en la vida íntima. Respecto a los objetos que rodean a los personajes, lo trascendente implica algo que “se sitúa más allá de cualquier experiencia sensible” (Schrader, 1972, pp. 25-26), es decir, «más allá» de lo experimentable físicamente; es por esto que a finales de siglo XIX, se empieza a desarrollar en pintura y escultura el arte abstracto expresivo, mientras el cine, a través de esta corriente, se abre paso la expresión de un más allá, íntimo o trascendental, por vía de la mostración detenida y presentación de lugares vacíos y acciones de bajo valor dramático.

A diferencia del *Direct cinema*, este estilo no nació de una voluntad artística y política, o como un movimiento con orgullosos adeptos, ni como una forma exclusiva de hacer cine de ficción o cine documental. Fue más bien una respuesta a la que han llegado diversos realizadores, en diferentes épocas y culturas, frente al canon narrativo de acciones extraordinarias; y porque refleja la manera de ver y concebir el arte y el mundo de una forma más universalista que individual:

²⁰ Entendemos como «Trascendente» a la definición dada por Schrader según la cuál: “Lo Trascendente se sitúa más allá de cualquier experiencia sensible y aquello de lo que trasciende es, por definición, lo inmanente (...) las obras humanas no pueden *informar* de lo Trascendente, sino sólo ser *expresiones* de lo Trascendente”. (Schrader, 1972, pp. 25-26)



Un acercamiento cultural o personal pasará por alto, lo quiera o no, la cualidad única del estilo trascendental: su habilidad de trascender cultura y personalidad. Existe una verdad espiritual que puede ser alcanzada de forma objetiva a través de una composición configurada con objetos e imágenes dispuestas unas tras otras, una verdad que no puede ser expresada por medio de una aproximación personal, subjetiva o cultural (Schrader, 1972, p. 30).

Es decir, el estilo trascendental, y su aspiración a una «verdad espiritual», no tenía un manifiesto —y tampoco lo tiene el cine contemplativo—, aunque sí tiene representantes. No tiene un periodo de tiempo específico de auge, decadencia o reformulación, sino que ha estado presente en obras tan antiguas como el cine mismo y ha atravesado las fronteras de sus grandes subdivisiones —de época, de corriente, de géneros, y poéticas—. Así, vemos estilo contemplativo trascendental —el más allá de una verdad espiritual— en la ficción contemporánea de autores como Abbas Kiarostami, Carlos Reygadas, Lucrecia Martel o Lisandro Alonso; en el documental tenemos a Lois Patiño, Ron Fricke o José Luis Guerín. Incluso el cine experimental receptó las influencias de Ozu en las radicales obras de Andy Warhol o Michel Snow.

De la misma manera que los realizadores del *Direct cinema* no intentaron dirigir al público hacia una idea, sino tan solo presentarla y dejar abierta la percepción individual, en el estilo trascendental también se “intenta resaltar el misterio de la existencia. Se abstiene de toda interpretación convencional de la realidad” (Schrader, 1972, p. 31), esto debido a que al estilo trascendental no le interesan las conclusiones cerradas o la repetición de discursos. Lo trascendente no puede explicarse, sino tan solo buscarse y vivirse. Este aspecto «vivencial» del estilo, para Schrader se manifiesta en la creación de un ritmo temporal y espacial (1972, p. 188), que es a su vez una muestra de lo que entiende dramáticamente como «utilizar medios precarios» —una cámara estática, menos diálogos, carencia de clímax—, puesto que, es solo a través de la minimización de los recursos retóricos y visuales que se puede llegar a «representar» en el cine este concepto del «más allá» de la verdad espiritual; los medios precarios permiten al realizador abstenerse de obligar al espectador a concluir una única idea en torno a la película, suspendiendo la interpretación; y esto lo logra a través de tratar al espacio y al tiempo de una manera alternativa al realismo clásico de base aristotélica y sus acciones incesantes.



Si bien Paul Schrader y Gilles Deleuze coincidían en su oposición a la interpretación —Deleuze proponía que la «descripción²¹» de situaciones ópticas y sonora puras suspende la interpretación—, este último era crítico de la obra del estadounidense, puesto que su concepto de trascendencia y verdad espiritual le hacían ruido por el tema del «más allá». Deleuze era un filósofo vitalista y por tanto inmanentista. Creía que el cine contemplativo se trataba de un «estilo moderno increíblemente sobrio», aunque aparente un retorno al cine primitivo, debido a los pocos movimientos de cámara y su cercanía con la fotografía —planos casi estáticos— (Deleuze, 1987, p. 27). Para el filósofo francés el cine contemplativo²² no se definía por su voluntad de plasmar lo trascendente de un más allá, o una verdad que estaría en otra parte, sino por un tratamiento de la vida, el devenir y el tiempo a través de la prolongada duración de los planos. Es decir, la película contemplativa describe el «tiempo» como forma inmóvil de un mundo cambiante o en devenir incesante en una «duración» determinada del plano cinematográfico. Así, el estilo contemplativo expone al tiempo que como forma no cambia, no puede cambiar, aunque todo en su interior cambie —la vida en su devenir— en la duración que el realizador nos permita observar entre corte y corte.

Por tanto, la «duración» es el tiempo cronológico, aquel que puede medirse con los relojes, esto es, los segundos o minutos que dura un plano cinematográfico; como dice Deleuze: la duración es “los diez segundos del jarrón” de Ozu; esto es, la representación mental cuantitativa del movimiento, del mundo dentro del plano, o sea el acontecimiento como cada cambio de la vida y el devenir (Deleuze, 1987, pp. 31-32); porque, dentro del plano todo se mueve, aunque no lo parezca; allí hay vida, porque hay devenir. El «tiempo» es algo más complejo, dice Deleuze, es la forma de las cosas y su devenir, es lo que permanece a través de la sucesión de los estados cambiantes, es “el molde de la realidad” (1987, p.31). Creemos que lo dicho hasta aquí representa una ligazón profunda entre las ideas de vida, devenir, tiempo como forma y la duración cronológica, puesto que el devenir, o sea el tiempo como su forma, se lo

²¹ Descripción como la entiende Deleuze en su libro *La imagen tiempo* en el que expone a la descripción como un «reconocimiento atento» que extrae los «rasgos más característicos» de un objeto o de una situación, es la eliminación de la interpretación puesto que se prefiere, para un acercamiento más directo con lo real, la constitución de imágenes ópticas y sonoras puras (Deleuze, 1987, pp. 67-68).

²² En la jerga cinematográfica el término «cine contemplativo» goza de más popularidad y aceptación que el término «estilo trascendental»



puede palpar —la dimensión háptica de la contemplación, un casi «tocar» con la mirada— en una representación cinematográfica del espacio:

El jarrón de *bashun* se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes. Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo (...) todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito. El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue con ella (Deleuze, 1987, p. 31).

Como espectadores, estamos acostumbrados al montaje de corte rápido, que recorta la duración del plano para dar velocidad y mantener la continuidad de un personaje siempre activo, para no aburrir, para dar la mayor cantidad de información en la menor duración posible y de la manera más entretenida. En el cine contemplativo se invierte esta práctica, porque ahora baja la acción dramática y se incrementa la descripción; se pretende rescatar la naturaleza de la vida y el devenir a través de la descripción de los espacios. Esto es, un plano que se acerca a una fotografía —por su escaso o nulo movimiento de cámara y por la aparente inacción de sus personajes o la carencia de los mismos— es la descripción del mundo, la develación de las cosas, de su verdad inmanente, porque nos está mostrando cómo el devenir cambia, aunque sea sutilmente, a las cosas, y a nosotros como espectadores. En el cine, a diferencia de la fotografía, hay vida y devenir: en la descripción del mundo, ya no en la acción dramática; en mostrar las situaciones ópticas y sonoras puras.

Lo mismo sucede con los personajes y su acciones, o más bien, sus inacciones; porque dentro de las diégesis contemplativas, toman la decisión, por un momento, de ellos también palpar con la mirada lo que los rodea, porque mirando los espacios en apariencia vacíos e inertes, del paisaje o las naturalezas muertas: “Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y del objeto, del mundo y el yo.” (Deleuze, 1987. p 30). Entonces, la finalidad del cine contemplativo no reside solo en describir la cotidianidad, en mostrar las situaciones ópticas y sonoras puras de la vida y el devenir, sino que utiliza esta cotidianidad para tratar la «duración» de forma alternativa; cambiamos al mundo vertiginoso, al cine que está a nuestro servicio —



solamente para entretener—, por un mundo y un cine que se acercan a sus historias retando al espectador para que se encuentre con el mundo, para que acerque la objetividad a su subjetividad, a través de la contemplación o de percibir el tiempo contenido en la duración de los planos cinematográficos, en tanto moldes del espacio, de la vida y del devenir.

Es en este punto, de mostrar la vida y el devenir en el tiempo a través de la duración, donde la contemplación tiene su encuentro con el *Direct cinema*, pues como hemos dicho, este no pretende dar una interpretación de la vida o una explicación de lo que se está mirando, sino que otorga al espectador la experiencia para que él se confronte directamente con el mundo que la pantalla le ofrece.

Vemos así que el cine contemplativo tiene un gran campo de trabajo y una oportunidad en el cine de no ficción, puesto que el documental, al menos el que nos interesa, se centra justamente en la vida cotidiana, la clase obrera, los acontecimientos repetitivos, los paisajes, la naturaleza muerta, es decir, de todos aquellos acontecimientos de los que está conformada la vida y el devenir: “la preocupación estética no está ausente del cine científico o documental, que tiende siempre a transformar el objeto en bruto en un objeto de contemplación, en una «visión» que lo acerque a lo imaginario” (Aumont, 2005, p. 101). La contemplación del acontecimiento —cambios de vida y del devenir— no suele ser una experiencia usual, dada la vertiginosidad de nuestra época; pero al darnos la duración necesaria para realizar esta percepción atenta, podemos descubrir de la mano de estos cineastas que “en la vida no hay nada notable o singular, sino que las más extrañas aventuras se explican fácilmente y todo está hecho de cosas ordinarias” (Deleuze, 1987, pp. 28-29); lo que separa al cine contemplativo de aquél cine narrativo de historias sacadas de la Historia —y sus hechos y personajes extraordinarios—; lo cuál es un voto estético, ético y retórico de cine que muestra las cosas ordinarias, gentes ordinarias, acciones banales, que nace de una individualidad con aspiraciones de universalidad, por trabajar con y sobre la pura vida y su devenir. Se trata de potente llamada a la naturaleza humana a reencontrarse con los ritmos regulares y corrientes de la vida, en los que incluso la muerte es un acontecimiento ordinario.



CAPÍTULO II.

ELEMENTOS DE LA PRÁCTICA DEL MONTAJE DOCUMENTAL

2.1 Estrategia y estructura en el montaje documental

Cada montajista tiene su forma de trabajar, forma que surge del conocimiento de lo que le funciona al momento de buscar una estructura, un estilo, una retórica. Si bien sería irreal pensar que existe una sola forma correcta de montar una película documental, de lo que sí podemos hablar es de los momentos y búsquedas comunes que se tienen en los procesos de edición y cómo estos pueden servir de luz y guía a quiénes, como nosotros, realizan esta labor. En la literatura revisada (Baudry, 1999; Rabiger, 2005; Sánchez, [1971] 2011; Donoso, 2017) encontramos gran coincidencia en la necesidad de plantear primero una «estrategia», o sea, una relación visual y temporal que tendrán entre sí los planos²³, escenas²⁴ y secuencias²⁵, que conformarían nuestro film, y que guiarían el montaje de la película en concordancia con la «retórica» deseada, la que terminará por delinear la estructura.

La «estrategia» se define por dos circunstancias. La primera son los acuerdos a los que se llega con el realizador de la obra, y la segunda implica un pausado reconocimiento del material audiovisual con el que se va a trabajar. En las conversaciones con la directora, esta da a conocer la intención que tiene respecto al proyecto documental, el público al que está dirigido, la duración promedio que debería tener, dónde se planea exhibirlo; aspectos e información que nos sirve para saber a dónde se quiere llegar con el material y con qué medios retóricos, éticos y estéticos vamos a lograrlo. En base a esto se trazan estas propuestas estructurales y se llegan a

²³ Plano: “es cualquier asunto o trozo de acción filmado mediante una carrera ininterrumpida de la cámara” (Sánchez, [1971] 2011, p. 62)

²⁴ Escena: “es una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario, (...) y que carece de sentido completo. Consta generalmente de varias tomas. Se la puede comparar al párrafo de un libro” (Sánchez, [1971] 2011, p. 62)

²⁵ Secuencia: “es una de las grandes divisiones de un filme, que posee un sentido completo. Se la puede comparar con un capítulo de un libro. Consta, generalmente de varias escenas. Un filme largometraje podrá tener quince, veinte o más secuencias.” (Sánchez, [1971] 2011, p. 62)



acuerdos. Cabe recalcar que el realizador tiene, al momento del rodaje, todo el poder para prever cómo será el montaje, si su plan de rodaje es cuidadoso con sus ambiciones finales; por ejemplo, en nuestro caso específico, considerando que estamos haciendo el montaje en el marco de los preceptos del *Direct cinema* y del cine contemplativo, se espera tener un material libre de cualquier intrusión en el mundo de los personajes o intento de direccionamiento al espectador del filme, es decir, no utilizar banda sonora que lo motive a sentir algo en concreto, no tener escenas de suspense, o que estén directamente orientadas a generar pena, alegría, desconcierto, etc. Esta planificación del rodaje, que está pensando en el montaje, se la tiene que hacer concienzudamente, puesto que un «estilo cinematográfico» jamás se puede imponer en la sala de edición (Donoso, 2017), dado que el estilo es algo que viene ya incrustado en las tomas, en el material en bruto con el que trabaja el montador. En el montaje lo que se define es la estrategia narrativa, estrategia que se hará en base a respetar la naturaleza de las tomas —el valor de plano, su duración, su estilo—, sus necesidades —dónde y por qué cortar, con qué tipo de plano empalmar— y su ritmo interno —cadencia del movimiento de personajes u objetos de un plano—, aspectos que nos llevan a la segunda circunstancia de las mencionadas previamente: el reconocimiento del material audiovisual.

Revisar el material ya rodado es un proceso exigente, pero emocionante, porque nos enteramos de los recursos con los que contamos para construir la película; así conocemos la «naturaleza de las tomas», y por lo tanto, presentamos una estructura, nos enamoramos de algunos personajes o de algunos paisajes, nos divertimos con las situaciones jocosas o nos conmovemos con escenas sensibles. Es un proceso íntimamente ligado a nuestro conocimiento, tanto de las intenciones del realizador, como de nuestra propia experiencia como editores, de nuestro ojo entrenado que busca tanto del potencial del material como de sus falencias. En este momento es cuando se «sustraen», como dice Chang (2012, p. 8), aquellas tomas que no se pueden utilizar, y se seleccionan aquellos planos que consideramos son los más atractivos como para llegar al corte final, ya sea por razones, nuevamente, retóricas, éticas o estéticas.

Planear esto desde una estructura es establecer una «estrategia». Pero la estrategia no se puede planificar sin reconocer la «naturaleza de las tomas» que se tiene y las «necesidades» de estas, porque: “el montaje busca el estilo del filme, si toma demasiada libertad (...) mata o desnaturaliza el filme” (Baudry, 1999, p. 74), es decir,



los diferentes teóricos estudiados nos aseguran que no se puede crear suspense con unas tomas que no estuvieron pensadas para ello, de la misma manera que no se puede generar cine contemplativo con tomas que estuvieron pensadas para generar suspense; la naturaleza de los planos rodados siempre termina por emerger y no engaña al espectador. Es por esto que aún en el documental tiene que existir una planificación de lo que se filmará para impregnar del estilo deseado por el realizador al material en bruto que entrará en la sala de edición. Entonces, es necesario que, para que el montaje cumpla con las expectativas del director, las tomas filmadas estén acordes con sus deseos: “la línea temática debe quedar sujeta a las posibilidades que las tomas presentan en cuanto a transiciones visuales” (Sánchez, [1971] 2011, p. 210); cuando nos referimos a que la naturaleza de las tomas define el estilo del montaje, hablamos de que lo definirá en todos los ámbitos, aún en la transición y corte más pequeño; el montajista aunque lo deseé no podrá inventarse transiciones que no se apeguen a las posibilidades que presentan las tomas en bruto.

Por lo tanto, lo correcto sería que dicha estrategia surja de un consciente examen del material que se tiene, y que ese material cobre una voz homogénea y nos deje presentir cómo podrían funcionar sus empalmes: “cada película posee su propia necesidad, asumimos que cada filme buscará las operaciones que le pertenezcan, recorriendo desde empalmes, transiciones, efectos, etc., experimentando con la narración, intuición, funciones e incluso, la suerte.” (Donoso, 2017, p. 64); de esta manera, el visionado del material que tenemos —proceso que se repite cientos de veces a lo largo de toda la edición de la película—, devela principalmente dos variables: la primera, son las necesidades de la película; la segunda, de igual importancia que la primera, revela todos los problemas que puede llegar a tener el material:

Las decisiones de montaje tienen que ver con problemas del material, hay que buscar algunas soluciones para construir algo que el material no te entrega por sí solo, y que en esa búsqueda surgen cosas mejores que si el material lo entregara (Donoso, 2017, p. 66).

Es decir, siempre un plano podría haber durado más, a fin de que calce mejor en determinada parte, o más corto y conciso para que no aburra y llegue a transmitir sus sensaciones, o quizás, simplemente, falta un plano de cierto lugar, de cierto personaje, de cierta acción. Una vez que nos resignamos a que no se tiene el material



ideal, podemos pasar al siguiente paso creativo: crear una estrategia que aproveche los puntos fuertes de nuestras imágenes, que no se estanque en los problemas que presentan las mismas, que los sepa sortear de manera que no se note, y en el peor de los casos, que haga de esas posibles falencias una fortaleza para la narración.

Diversos teóricos (Baudry, 1999; Rabiger, 2005; Sánchez, [1971] 2011,; Donoso, 2017) han dado varias respuestas a la búsqueda de esta «estrategia» para crear la estructura de la película. La primera propuesta que encontramos es la de Sergei Eisenstein quien, en los años treinta, a partir de su experiencia como realizador y montajista, concluyó que podía haber seis tipos de estrategias de montaje: rítmico, métrico, de atracciones, tonal, sobretonal e ideológico; propuestas que se enfocan más que nada en el ritmo que se le puede dar a cada obra para conseguir fines específicos (Sánchez, [1971] 2011,), tales como el suspenso, el adoctrinamiento, la enseñanza, etc. Por ser un precursor, tanto teórico como práctico, la influencia de Eisenstein está presente en el cine hasta el día de hoy, aunque la noción de ritmo del montaje haya sufrido innovaciones y revisiones a lo largo del último siglo.

Otra es la perspectiva del director de documentales Michel Rabiger, quien dice, a propósito de la creación de una estrategia de montaje:

Planificar una estructura significa decidir, en primer lugar, el tratamiento que se le va a dar al tiempo, porque la progresión temporal es el factor organizativo más importante en toda narración. Uno ha de decidir el orden en el que se van a mostrar la causa y el efecto y las ventajas dramáticas que puede suponer la alteración de la secuencia natural o actual de los acontecimientos (Rabiger, 2005, p. 189).

Vemos como su método para planificar estructuras depende del material y los fines que se tenga con el mismo, siempre en atención a la orden de causa-efecto. Para Rabiger se puede decidir entre cinco posibilidades de ordenación: estructura cronológica, no cronológica, del punto de vista subjetivo, inventarial y de viaje metafórico, cada una de las cuales tendría su «estrategia» para llevar a cabo la retórica a través de elementos claves.

Sintetizando, vemos cómo Rabiger expone, según a su experiencia, lo que considera más importante para la narración del documental: el tratamiento del tiempo



—duración y causa-efecto—, puesto esto nos dota de «ventajas dramáticas» frente al espectador, al que se podría encaminar según necesidades retóricas, es decir, como en Einstein, se ve la estrategia del montaje como una «herramienta» que permitiría entretenir al público o guiarle según designios ideológicos o didácticos; estrategias que apuntan a la creación de sentido desde el autor, y que no permite un visionado libre de quiénes asistan al film. Consideraciones que son valiosas si lo que se desea es no poner en tela de duda el discurso que la película promueve. Por el contrario, Donoso y Guzmán postulan, para la creación de la estrategia de montaje documental, tan solo unos pocos pilares a considerar, por ser los factores que más incidencia tendrán en la estructura global de la obra; siendo esto un medio para que el espectador se acerque al documental con sus propias herramientas, y más todavía, logre alcanzar a lo que le propone el cine contemplativo: la percepción directa del devenir y la vida en la forma del tiempo contenidos en la duración del plano.

Finalmente, también podemos aludir a la propuesta más actual que hemos encontrado, la del montajista y director de documentales chileno, Patricio Guzmán, —a la cual se adhiere Donoso— quien expone²⁶ su técnica al indicar que en todo montaje la estructura está compuesta de cinco aspectos, entre los cuales se tiene que encontrar un equilibrio ideal antes de comenzar el proceso de edición: la unidad, el ritmo, la variedad, el desarrollo y el contraste (Donoso, 2017), recalando no obstante que por equilibrio no entiende que cada aspecto tenga la misma intensidad o presencia a lo largo de la película, sino que se encuentre la medida justa de cada uno de ellos, según las necesidades estratégicas de la obra; es el caso de nuestra película en particular, puesto que no creemos que una excesiva «variedad» de planos ayudaría a generar la retórica deseada por la directora. Respecto al contraste, hemos definido pocos fragmentos en donde es primordial mostrar planos llenos de gente, seguidos de tomas vacías.

Para aclarar lo hasta aquí dicho, recalquemos la diferenciación entre los conceptos de «estrategia», «estructura» y «estilo». Cuando nos referimos a estrategia hablamos de los recursos que utilizaremos en el montaje —cortes, transiciones, elipsis, contraste, duración, etc.— para generar una estructura en cada secuencia y en la película como un todo; es decir, la «estrategia» apunta a, por medio del ordenamiento

²⁶ Entrevista realizada por Donoso, publicada en el libro *El otro montaje* (2017)



de los recursos de montaje necesarios, soldar la «estructura» de la película. A su vez, del conjunto de estas dos instancias se puede extraer el «estilo», que como lo habíamos mencionado previamente, es el conjunto de retórica, ética y estética de un autor.

Antes de cerrar este apartado de nuestra argumentación, vale la pena ahondar en lo que entendemos por «unidad» del documental, y cómo se logra la misma gracias a la estrategia que nos planteemos para crear oportunas «relaciones visuales»: “Los planos, sin relación visual mutua, son como una colección de diapositivas fotográficas de un paseo familiar cuya única conexión descansa en la explicación y en las anécdotas” (Sánchez, [1971] 2011, p.210), o sea, no podemos pretender mostrar imágenes aisladas sin generar una relación entre ellas; aun cuando no nos sirvamos de narraciones en *off*, de entrevistas o de cualquier medio para dar información externa a lo que se muestra, tenemos que generar una correspondencia y continuidad entre los planos que conformarán una escena y secuencias posteriores, puesto que la carencia de relación entre las imágenes en cualquier momento de la película devendrá en una falta de sentido global.

En el cine documental no podemos darnos el lujo de individualizar un hecho o una imagen, sin importar cuán importante sea el contenido de la misma; esta imagen tiene siempre que insertarse en la estructura global que hemos planteado, porque cuando individualizamos, reducimos a un hecho aislado la realidad; y el fin del montaje no es separar, sino mostrar el mayor conjunto que se pueda: “No se trata de explicar o definir, sino de mostrar la multiplicidad de relaciones singulares que componen esa realidad concreta” (Arias, 2010, p. 62). Porque, las relaciones visuales deberían generar una totalidad coherente y continua, no para decirle al espectador qué pensar o sentir, sino para mostrarle y darle la posibilidad de percibir varias perspectivas del acontecimiento de la vida y el devenir. A la final:

En el mundo de lo real ningún suceso está dotado de un sentido predeterminado. El cine tiene una vocación intrínseca de reproducir lo real respetando al máximo esa característica esencial, lo que implica la necesidad de que el cine reproduzca el mundo exterior en su continuidad física y de acontecimientos (Bazin, [1958] 2006, p. 21).



Como bien indica Bazin, en «el mundo de lo real» nada tiene un sentido predeterminado, todo lo que nos acontece lo solemos dotar de sentido *a posteriori*, ningún acontecimiento queda inconexo en nuestra cabeza, aunque las relaciones no parezcan del todo evidentes. Así por ejemplo, aunque la relación entre los acontecimientos del barrio Lira de Oro no son del todo obvias, para quienes no viven en él o no entienden del proceso agrícola bananero, la estructura del documental *Lira de Oro* debe apuntar a la creación de un sentido unitario, a través del correcto uso de las relaciones visuales, una oportuna estrategia y una sólida estructura.

2.2 Ritmo, duración y tiempo en el montaje documental

Aunque «ritmo» y «duración» son términos ampliamente utilizados en la vida cotidiana, vale la pena definir a qué nos referimos cuando los utilizamos dentro de la jerga cinematográfica, especialmente dentro del proceso de montaje. Una visión muy romántica de concebir al cine es entenderlo como luz, esto es, físicamente, de lo que está compuesto tanto al filmarse como al proyectarse. Otra posibilidad es concebirlo como movimiento y duración, como dice Deleuze, el cine es planos y montaje (1983, p.50). Percibimos la duración de los eventos, el devenir, no podemos irnos contra él, y por el momento, la manera más fiel que hemos encontrado de capturarlos es a través del plano cinematográfico, al que podemos manejarlo a nuestro libre albedrío. Pero no hay mucho mérito en entregarse a cualquier posibilidad, el mérito es aprender su lenguaje y crear con él obras verdaderamente rítmicas. Por ritmo entonces entenderemos a los cortes que proveen al film de un orden que escapa a lo meramente informativo o mecánico (Sánchez, [1971] 2011,; Baudry, 1999).

Uno de los primeros cineastas en teorizar sobre el montaje fue Sergei Eisenstein, que como lo mencionamos anteriormente, basó sus estrategias de edición meramente en el ritmo que se le podría dar a una película, a diferencia de sus sucesores que lo pensaron en función de discurso —Jacques Aumont—, de finalidad Michel Rabiger—, o de tema —Patricio Guzmán—. Eisenstein planteó que a través del ritmo se podía hacer del mismo material versiones diferentes, porque era el ritmo lo que implantaba una idea o conclusión en la mente del espectador; así teníamos de un lado el montaje de atracciones que resultaba todo un espectáculo para quién lo mirase, y por otro, el montaje ideológico que implantaba más allá de un discurso, una idea concreta y con intención doctrinante (Sánchez, [1971] 2011,).



André Bazin (1918 - 1958), que no vivió mucho pero sí lo suficiente como para ver los efectos nocivos del cine utilizado como arma ideológica, criticaba fuertemente la postura de Eisenstein, y de otros teóricos de la época como Gance y Kuleshov, pero no primordialmente por sus intenciones, sino más bien porque:

los montajes de Kuleshov, de Einseinstein o de Gance no nos muestran el acontecimiento: aluden a él. Toman, sin duda, la mayor parte de sus elementos de la realidad que piensan describir, pero la significación final de la escena reside más en la organización de estos elementos que en su contenido objetivo (Bazin, [1958] 2006, pp. 83-84).

O sea, criticaba la priorización del ritmo de los cortes por sobre lo que la escena intentara transmitir a través de su contenido, lo que podía conducir a una menospreciar las imágenes y a una sobrevalorar el ritmo del montaje. La intención de estos cineastas, más allá del contenido objetivo de lo que presentaban, era dotar del ritmo necesario a la obra para que tuviera éxito de acuerdo a sus poéticas:

el tiempo [la duración] se percibe. Eso quiere decir que antes de comprenderlo se siente. No es intelectual. Es por eso que resulta difícil engañar sin que se sienta. Engañar es tratar de hacer creer en otra cosa distinta de aquella que ha sido filmada. Es tergiversar el sentido y forzar el rodaje (Baudry, 1999, p. 74).

La duración en el documental no es una cuestión de tan solo cortar y utilizar los planos para que nos den el ritmo deseado, si estamos haciendo eso no estamos haciendo documental, estamos haciendo reportaje²⁷. La duración del documental nos exige, tal como al momento de definir la estructura, partir del reconocimiento de las duraciones y movimientos ya presentes dentro de los acontecimientos filmados por la cámara y presente en el plano. Se puede intentar engañar conociendo las reglas básicas del ritmo, pero si estamos haciendo *Direct cinema* esa, claramente, no es nuestra intención; y si estamos haciendo cine contemplativo, según los preceptos de Deleuze, además de reconocer la duración de una toma, también debemos reconocer el movimiento de la vida y el devenir dentro de la misma.

²⁷ Sin ninguna intención de menosprecio a una no menos difícil y complicada labor, simplemente para separar y clarificar conceptos.



La idea de ritmo se relaciona con la de escena y secuencia cuando dividimos al ritmo en dos: «ritmo interno» y «ritmo externo». El ritmo interno es aquel “sin sentido completo, se daría en recorridos de un sitio a otro, de viajes, de objetos en movimiento” (Sánchez, [1971] 2011, p. 200). Por ejemplo, cuando tenemos la toma de un árbol, cuyas hojas se mueven acompasadamente según el viento; ese es un ejemplo de ritmo interno, es el ritmo que tiene el contenido del plano; podríamos decir también que es el ritmo de la escena, porque tiene sentido en sí mismo por todo lo que existe dentro de su diégesis. El ritmo puede manar de “un movimiento dramático de los sujetos en acción o de un movimiento visual” (Sánchez , 2011, p. 199), el ritmo no solo lo dan los personajes, es de hecho cualquier objeto que esté en movimiento dentro del plano, repita este movimiento la misma cadencia o no..

Si bien podría parecer que el ritmo interno de cada toma marcará el montaje, en realidad no es así, puesto que al ser las tomas elementos con los que se construye el discurso, no tienen sentido completo hasta que forman parte del conjunto, por lo cual el ritmo interno siempre estará supeditado al ritmo externo que se le dé al filme. Apuntamos a la necesidad que tiene cada toma de otros planos para completarse y tener sentido dentro de la estructura, aun así, esto no significa que podemos pasar por alto el tipo de ritmo interno que tiene cada toma que queremos compaginar. Esto resulta obvio en casos extremos, como por ejemplo, si a una toma muy quieta la sucede una agitada, entonces el público se asustará. Si es al revés y la acción antecede a la calma, entonces el sentimiento será de calma. El problema surge cuando las acciones que queremos unir no están en ninguno de los dos extremos definidos, pero tampoco poseen los mismos ritmos, por lo que hay que ser muy cuidadosos respecto a qué tipos de ritmos internos se juntan cuando estamos dentro de la misma secuencia.

El ritmo externo no brota de la imagen en sí, sino de la suma de todos los cortes de una secuencia; el ritmo externo no les pertenece a las tomas, sino a lo que nosotros hagamos de esas tomas al ponerlas unas al lado de las otras (Sánchez, [1971] 2011,). Al ritmo externo se lo puede analizar por secuencias, cada secuencia tendrá su ritmo, o por el conjunto de la obra. Es decir, parte de la estrategia que mencionamos con antelación, es planificar el ritmo externo que se le dará a cada secuencia, y cómo esas secuencias contribuirán al ritmo externo general de la obra. Esta planificación la hacemos en base a la información/sensación que nos den los ritmos internos de cada



toma. Muchas veces las tomas nos pueden servir de pasaje de una secuencia a otra solo por el ritmo que nos proponen más que por la información que nos otorgan, incluso así las imágenes siempre deben tener una función narrativa más que utilitaria en el documental, para no caer en la mera alusión del objeto.

Tanto Rafael Sánchez como Justin Chang, en sus libros sobre montaje *Montaje cinematográfico, arte en movimiento*, 2011; *Edición y montaje cinematográfico*, 2012), proponen fórmulas para la generación de ritmos: básicamente, el ritmo puede ser entendido como ritmo musical, y en la música tenemos compases donde las repeticiones aseguran la rápida memorización de la canción y la comodidad de saber que estamos frente a un material conocido y fácilmente reconocible en un futuro. Chang propone un corte cada cinco segundos para no aburrir; Sánchez propone diferentes compases según la intención estética y retórica, pero aclarando que “no toda toma puede ser cortada por un mero criterio de longitud, (...) Una acción dramática exige el desarrollo de su contenido, igual que ciertos movimientos de cámara necesitarán ser dejados completos” (Sánchez , 2011, p. 200). No obstante, lo que recomiendan el resto de teóricos más avocados al montaje documental, que el montaje en general, es darle tiempo a cada imagen para realizar su función dentro de la gran estructura, y nuevamente pensar al montaje como una unidad, como una sola narración, no como pequeñas secuencias aisladas unas de otras:

Es así como el arte del montajista estará en establecer la duración exacta, el tiempo de ese plano y escena para poder llegar a generar un significado a partir de esa decisión, y allí también definir su ubicación en la gran estructura (Donoso, 2017, p. 109).

Esta tarea, en apariencia la más básica y simple del proceso de edición, es donde reside el logro o el fracaso de un montaje: reconocer el tiempo que necesita una imagen y según ese tiempo donde insertarla puede resultar un trabajo realmente minucioso; y mucho más si se trata de un documental contemplativo.



En el documental tenemos la libertad de no tener que preocuparnos por la continuidad, el *raccord*²⁸ de mirada, el *raccord*²⁹ de movimientos de los personajes, puesto que se entiende que no estamos queriendo recrear una historia, sino capturando sobre la marcha una historia, que estamos siendo testigos inmediatos de un acontecimientos, por lo cual nuestros espectadores no se indignarán o reirán frente a una falla de *raccord* o continuidad, pero si notarán cuando estamos faltando a las emociones y contenidos que hemos prometido contar, ya sea en la sinopsis o en la promesa dramática que se genera en los primeros minutos de cualquier película. Con «promesa dramática» nos referimos a los primeros minutos de un filme donde se suele presentar a los personajes principales, a las locaciones donde ocurrirá la acción o descripción; y sobre todo, a una visualización de cuál será el ritmo de la película; es a partir de esta promesa que el espectador se prepara para una película de suspenso, de acción, contemplativa, experimental, etc.

Es así que si un director quiere de alguna manera controlar el ritmo que tendrá su producción desde el rodaje, lo puede hacer fácilmente conociendo lo que se llama «ritmo de interpretación» (Sánchez, [1971] 2011,), es decir, controlar el ritmo de lo que se está filmando, porque no es solamente tarea del montador proponer un cierto ritmo al producto final, sino que esto puede y debe estar pensado desde el comienzo por quien está a cargo del film.

2.3 Espacio fílmico en el montaje documental

Para el documental *Lira de Oro* el análisis del espacio es crucial por la importancia que cobra el «espacio fílmico», dado el carácter descriptivo en el cine contemplativo, cine en el que cada espacio o lugar se vuelve básicamente una revelación de las situaciones ópticas y sonoras puras, indicada por Deleuze. Si en el apartado anterior nos referimos al tiempo y la duración como elementos mínimos a los que puede reducirse el cine, ahora vamos a hablar del espacio, el lugar donde acontece el tiempo y la duración de los acontecimientos de la vida y el devenir: “Desde el momento en que el cine fracciona la realidad, la despedaza en su espacio-tiempo”

²⁸ *Raccord* de mirada: “Corte de un plano a otro en el que los planos se encuentran conectados lógicamente mediante la línea de visión de un personaje.” (Koninsberg, 1987, pp.143 - 144)

²⁹ *Raccord* de movimiento : “Montaje de un plano a otro realizado de tal forma que la acción parezca continua.” (Koninsberg, 1987, p.331)



(Sánchez, [1971] 2011, p. 70), el cine en cuanto fracción de la realidad, a su vez puede estar fraccionado en espacio y en tiempo (duración), por esto el espacio fílmico necesita ser reconocido como tal, estudiado y planificado, más aún si se trata de ampliar la descripción óptica y sonora pura.

El espacio fílmico en el documental no tan solo es el lugar donde ocurren las acciones, pues muchas veces los lugares son los verdaderos protagonistas, más incluso que los mismos personajes; los espacios pueden llegar a ser inclusive el hilo narrativo que guíe el documental, como ocurre en las respectivas trilogías de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*³⁰, 1982; *Powaqqatsi*, 1988; y *Naqoyqatsi*, 2002) y de Ron Fricke (*Chronos*, 1985; *Baraka*, 1992; y *Samsara*, 2011), películas no narrativas que con una maestría singular nos llevan en un viaje por todos los continentes del mundo, siendo los protagonistas paisajes naturales o espirituales —lugares de oración o de devoción— que tienen en común ser estéticamente extraños o atractivos.

Ya lo sabe el público de cine: un espacio, aunque aparezca pocos segundos en una película, nos puede dar más información que algunos diálogos o acciones. La habitación de un personaje, de ficción o de documental da información invaluable sobre a quién estamos viendo, al igual que al observar un barrio podemos fácilmente extraer características sobre la ciudad donde está ubicado o sobre su país. Cuando se permite protagonismo a un espacio en una película le estamos haciendo una invitación al público: “El espectador puede desplazar sus ojos de un rincón a otro de la pantalla. Por lo general no lo hace sino en mínima proporción, porque la movilidad increíble de la cámara y el montaje le ponen todo en la región central y rara vez más allá de esa cómoda inmovilidad de su mirada” (Sánchez, [1971] 2011,, p.56), pero cuando dejamos al público frente a un plano sin sostenido de un paisaje, de un personaje, de una máquina, etc. estamos tentando a su mirada para que reconozca en el espacio el tan buscado devenir³¹ de la vida que el cine contemplativo busca plasmar.

Sin embargo, filmar un espacio sin que nada lo altere no significa que el lugar represente más realidad que filmar a las personas, puesto que el espacio fílmico, como todo lo demás que aparece en una película, es una elección y una recreación:

³⁰ Ron Fricke hizo la cinematografía de este documental, posteriormente comenzó con sus propios proyectos en el mismo espíritu.

³¹ El devenir es la transformación permanente/inesante de la vida. (Deleuze, 1987, p.31)



El espacio del que hablo es siempre una representación del espacio, un espacio ficticio que crea el cineasta. Es ficticio en la medida en que este espacio filmado se convierta, tan pronto es filmado, en significante de otra cosa más que la simple realidad de la cual es tomado (Donoso, 2017, p. 210).

La decisión de cámara o del director sobre qué espacio filmar, con qué límites y durante cuánto tiempo, delimita tantas circunstancias que lo vuelve inmediatamente una recreación de una idea específica, es decir, un discurso. Sobre todo, porque lo está priorizando por sobre otros espacios; sin embargo, podríamos hacer nuevamente una distinción entre los tipos de documental, observados por Nichols, puesto que no en todas las vertientes se tratará al espacio o lugar de la misma manera: “En su mayor parte, las películas de no ficción son más libres en su uso del espacio y el tiempo que las películas de ficción. Los espacios son a menudo numerosos, fugaces y no tan cuidadosamente construidos.”³² (Platinga, 2010, p. 151); esto es cierto para la corriente de «documental expositivo» principalmente, y puede serlo en cierta medida para el documental interactivo y para el reflexivo; no obstante en el documental observacional se entiende que el espacio adquiere una categoría más contemplativa, puesto que su naturaleza descriptiva plantea diferentes necesidades, es decir, mostrar el lugar en tanto fuente de situaciones ópticas y sonoras puras.

Muchas veces estas decisiones de volver protagónico al espacio y sus componentes descriptivos nacen de una voluntad estética, que decide resaltar ciertas texturas, ciertas particularidades que se sabe son importantes para la trama, como en los documentales sobre construcciones o de barrios suburbanos o marginales, por ejemplo. Un caso de esto es el documental *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), del chileno José Torres Leiva; buena parte de la película consiste solo en la mostración de paredes del barrio de Valparaíso que está retratando, las hay de ladrillo, de cemento, de adobe, nuevas, viejísimas, de colores muy llamativo,s etc: “el tiempo fue el gran centro de la película, el paso del tiempo en este lugar³³ y los detalles, y como ir estructurando más el documental a través de sensaciones, de texturas” (Torres

³² En el original : For the most part, nonfiction films are more free-ranging in their use of space and time than classical fiction films. Spaces are often numerous, fleeting, and not as carefully constructed.

³³ Torres Leiva está manejando un concepto de tiempo cronológico (duración) que no es el mismo que el deleuziano, utilizado en esta monografía: “todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar el mismo más que en otro tiempo hasta el infinito” Deleuze,1987, p.31



entrevista, en Donoso, 2017, p. 114), comprendemos que una parte importante de estar dentro de este barrio es la diversidad de texturas (lo que Deleuze llama las descripciones óptica y sonoras puras) con las que nos vamos a encontrar a cada momento, y que le dotan tanto de alegría como de melancolía e impotencia a este universo particular, por lo que se vuelven protagónicas y dan oportunidad al público de contemplar, de pasear su mirada por las texturas que ofrece la fotografía: esos los componentes de la descripción contemplativa, porque allí al vida y devenir.

Otras veces, el espacio se vuelve protagónico por necesidad retórica, porque solo en un espacio dado ocurrirá un evento que parece necesario filmar. Ese lugar cobra importancia y vitalidad por el evento que se está mostrando, se vuelve protagonista por lo que en él ocurre, por el acontecimiento que revela. Esto lo vemos repetido muchísimas veces en documental ecuatoriano, *El Comité* (2006), de Mateo Herrera, cuyo espacio fílmico es la antigua cárcel de Quito, la cual fue adaptada y remodelada por los reos durante años; los espacios que son celdas ordinarias cobran importancia por lo que en ellos acontece: son tiendas, lugares de entretenimiento, dormitorios a la vez que oficinas o lugares de ensayo, son lavanderías a la vez que abacerías, etc. El espacio fílmico en esta situación se vuelve importante porque vemos en este panorama de encierro una imbatible creatividad y emprendimiento que se plasma en los lugares donde habitan y circulan los reos durante su vida cotidiana.

Finalmente, el espacio fílmico se vuelve un recurso bastante utilizado, especialmente en el documental histórico, para servir de metáfora de lo que se está contando o recordando lo que ahí aconteció. Un bello y conmovedor ejemplo lo tenemos en el documental *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), en el que las protagonistas son familiares de desaparecidos en la dictadura chilena que buscan restos humanos en el desierto de Atacama, por si acaso coinciden con el de su familiar desaparecido, cosa que ha sucedido con muchas de ellas. Constantemente, este espacio sirve de metáfora del olvido, del recuerdo, de lo trascendente o de lo intrascedente, puesto que el desierto también se lo compara con el universo, debido a la presencia del telescopio ALMA, el más grande del mundo, que no deja de buscar estrellas, planetas, todo tipo de cuerpo celeste, así como hacen esas mujeres que no dejan de buscar restos de sus familiares.



Sin embargo, queremos apuntar sobre un error que puede ocurrir muy probablemente al creer que simplemente dedicarnos a montar un espacio al lado del otro generará un discurso por sí solo: “La edición en los films sirve a la retórica de la película a través de ordenar preposiciones antes que lugares”³⁴ (Platinga, 2010, p. 15), un lugar en sí no llega a ser una preposición argumental, si lo abandonamos a su suerte, es como el ritmo interno del plano, que no existe hasta que no sea parte de un conjunto más grande. Películas como *Baraka* funcionan porque, además del hilo conductor de sus lugares, muestran la belleza del mundo a través de sus paisajes, le acompaña unos suaves y discretos movimientos de cámara, además de una banda sonora compuesta por Philip Glass, que no abandona jamás la narración y que se vuelve primordial para marcar momentos que resultan por momentos climáticos.

Pero si nos queremos inspirar en películas más apegadas al *Direct cinema*, que se oponía terminantemente al uso de bandas sonoras (Aufderheide, 2007), tenemos al documental gallego *Costa da morte* que utiliza los paisajes de la playa Costa da morte, en Galicia, a lo largo del año para mostrar cómo cambian con el tiempo, pero jamás inserta un comentario o música; lo único que nos acompaña como espectadores son las voces de los habitantes del lugar, habitantes que los vemos a los lejos, casi como puntos irreconocibles; de esta manera se prioriza aún más el lugar, puesto que aunque intentemos, jamás sabremos quién estaba hablando, solo lo podemos suponer su fuente: esto libera nuestra mirada para explorar el lugar donde las personas están teniendo su conversación, quizás, como ellas mismas están haciendo: contemplando para recuperar el devenir incesante y simple de las series de la vida.

³⁴ En el original: “Editing in films serves the film’s rhetoric through the ordering of propositions rather than spaces” (Platinga, 2010, p. 15).



CAPÍTULO III.

PROPUESTA DE MONTAJE PARA EL DOCUMENTAL *Lira de Oro*

3.1 Estrategia y estructura en el documental *Lira de Oro*

Al hilo de lo escrito en el capítulo anterior de la presente monografía, y siguiendo las sugerencias procesuales de Coti Donoso (2017), el primer paso que tomamos para planificar el montaje del documental *Lira de Oro*³⁵ fue definir la estrategia retórica que utilizaríamos, mediante largas conversaciones con la directora, Priscila Arias, quien manifestó que la intención principal del documental era «describir» cómo es la vida en este barrio, del cantón Pasaje, y la labor que en él realizan casi todos sus habitantes —el trabajo en el guineal—, en una jornada ordinaria. Es decir, la película debería arrancar mostrando a los habitantes que se levantan para ir a trabajar y concluir cuando ya están dormidos, las luces de las casas apagadas y reina el silencio y la noche; esta estructura responde a un montaje cronológico que respeta la línea de tiempo. El público al que está dirigido no es estrictamente comercial, sino a un espectador que disfrute del cine contemplativo y esta manera «alternativa» de narrar y describir un relato coral. En cuanto a la duración total, siempre se pensó que podría estar entre media hora o una hora, si bien hay duraciones estandarizadas para que las películas puedan ser distribuidas en televisión o en festivales; al ser este un retrato casi «familiar»³⁶, decidimos que la duración no se definiría con fines de distribución, sino respetando las potencialidades descriptivas de la película.

La elección del material se la hizo en base al Plan de Montaje —véase Anexo 1, página 65—; a partir de allí se organizó la película que se tenía en mente en una suerte de *Storyboard*³⁷, donde fuimos poniendo fotografías —foto fija— que teníamos

³⁵ Sinopsis del documental *Lira de Oro*: El amanecer irrumpen en la Lira de Oro, sus pobladores han trabajado en lo mismo desde hace décadas, mientras transcurre el día seguimos a sus habitantes que disfrutan de esta cotidianidad laboral acompañada de juegos, comida, familia y sobre todo mucho banano.

³⁶ La directora vivió su infancia en el barrio, muchos de los personajes que aparecen en el documental son familiares o amigos.

³⁷ *Storyboard*: Serie de viñetas (o, más raramente, de fotografías) que representan los planos individuales que deben filmarse en el rodaje de la película. Los planos individuales están organizados



del rodaje, o de la investigación previa; una al lado de la otra para armar lo que sería un esqueleto del documental entero; pero todavía sin plantearnos elementos retóricos, simplemente siguiendo nuestro instinto de cómo podría quedar bien el film según nuestras intenciones planteadas con anterioridad, y según lo experimentado en el barrio, tanto antes del rodaje como durante la filmación; es decir, según un presentimiento de lo que terminaría siendo la estructura.

Para organizar este esquema, también nos apoyamos en el Guion imaginario —Véase Anexo 2, página 69— que escribimos para el documental antes de rodarlo, conjuntamente con la directora; esto es, un guion bastante flexible de la futura película, realizado gracias a un trabajo de campo en el barrio Lira de Oro, a lo largo de los años 2016 y 2017. En este guion apuntamos qué acciones desarrollaban nuestros potenciales personajes, en un día ordinario de trabajo; dicho guion nos sirvió para posteriormente definir qué actividades se querían filmar y cuáles no, en qué «espacios filmicos» ocurrían, a qué hora del día, así como las escenas donde probablemente habría diálogos, junto con un esbozo de posibles conversaciones más extensas.

Una vez visionado todo el material del rodaje, dividimos nuestro documental en diez secuencias para crear un Cronograma de Montaje —Véase Anexo 3, página 82—. Si bien una parte importante del proceso de montaje, como de la escritura, es dejar al material reposar para mirarlo siempre con ojos frescos, es también importante plantearse metas y no dejar al material solo durante mucho tiempo, porque podemos perder el espíritu de la estrategia que estamos usando, olvidar una toma importante o perder tiempo revisando material que ya habíamos «sustraído». Por todo esto, la organización y disciplina se tornaron de suma importancia en el proceso de edición; facilitándolo, además de hacerlo entretenido, puesto que todo el material estaba a mano y se tenían metas claras del esperado avance diario, semanal y mensual. El montaje final no es ni una representación del guion imaginario, ni del Plan de Montaje, ni tiene las secuencias planificadas en el Cronograma —ni en el mismo orden ni cantidad—, pero esos tres documentos fueron de vital importancia y guía para el trabajo que se realizó, puesto que nos permitieron tener siempre presente la estructura que nos habíamos planteado, así como la estrategia a seguir para alcanzar dicha estructura.

en el orden normal de la acción y constituyen el croquis visual de todo el filme o, en ocasiones, al menos de algunas de sus partes (Konigsberg, 1987, p. 523).



Cuando estuvo armado este plan de montaje en base al guion imaginario y las conversaciones con la directora, se empezó a planificar la «estrategia» con la cual se crearía la «estructura» del documental (Donoso, 2017, p.56). Como planteamos antes, la estrategia surge tanto de la intención que se tiene con el documental como del material que está filmado, hay que revisar pacientemente las tomas y dejarnos guiar por ellas, caso contrario podríamos estar sometiendo al material a una estructura narrativa que no le calce puesto que no responde a la naturaleza de las tomas (Donoso, 2017, p. 109). El material se organizó según las secuencias dónde podrían calzar, siguiendo la cronología natural de las labores cotidianas; a cada toma le asignamos un color especial; así como en el guion imaginario dividimos las escenas por colores, para diferenciarlas, así también procedimos con el programa de edición. Esto nos permitió visualizar, tan solo observando la *timeline* de *Adobe Premier*, si una toma estaba muy larga en comparación a su secuencia, o si una secuencia tenía exceso de material o carencia, o si un tipo de material estaba siendo sobre utilizado y nos faltaba diversidad, etc. —Véase Anexo 4, página 84—.

Apenas comenzamos con la revisión de las tomas, nos dimos cuenta que en las mismas había una constante que llamaba la atención; se había filmado decenas de recorridos, es decir, a pesar de que la cámara estaba estática, nuestros personajes constantemente entraban y salían de cuadro: caminaban por la carretera, esperaban el bus que los llevaba a Pasaje, cortaban guineo y lo llevaban a la garrucha³⁸, la cual salía a la empacadora, una vez que completaba veinte racimos, entre otros. Esto nos hizo pensar que una de las constantes en nuestro documental sería la entrada y la salida de los personajes en el plano, y con esto vendría una reflexión sobre el «espacio fílmico», o sea, cómo era este antes de que los habitantes del barrio entrasen en él, y cómo el espacio quedaba cuando salían.

Nuestra estrategia para armar la estructura definitiva por lo tanto versó en tres decisiones claves. Primero, la escena inicial del documental coincidiría con el último plano de la película —la casa del padre y del tío de Priscila—, pero con las diferencias naturales, producto de la hora del día en que fueron filmadas: la toma del comienzo es

³⁸ Medio de transporte de rieles colgantes donde se penden los racimos de guineo para llevarlos desde dentro de la plantación hasta la empacadora, donde son cortados y empacados para su venta.



antes del amanecer, cuando sus habitantes ya están con la puerta abierta³⁹ y las luces prendidas; y la escena final del film muestra a los personajes de esta misma casa cuando están con la puerta cerrada, las luces apagadas y ya durmiendo. Creemos que esto sirve para cerrar el ciclo del día de trabajo, del día cotidiano, además de reiterar la importancia de los espacios fílmicos. Segundo, decidimos poner al inicio de la secuencia de trabajo en el guineal una toma del guineal sin personas, pero ya escuchando —voz en *off*— cómo se acercan los trabajadores, esto para dar tiempo al espectador a fin de que entre en el universo del monocultivo de banano, donde se va a transcurrir gran parte del documental.

Tercero, se decidió poner escenas del guineal vacío, por la tarde, una vez que los trabajadores han salido de él; de igual manera se pusieron escenas de la empacadora vacía por la tarde, pues nos pareció importante mostrar el contraste que hay cuando están los trabajadores, escuchando la radio, bromeando, conversando, en el guineal y la empacadora, y cuando estos espacios se quedan vacíos. Esta decisión surgió básicamente de la revisión del material y de notar que en él había este potencial de mostrar, lo que se siente hasta como un contraste entre el espacio fílmico con gente y sin gente: creímos que esa era la necesidad de la película.

Por lo tanto, la estrategia según estas tres decisiones priorizaba el traslado de los personajes y el contraste entre los espacios fílmicos. Creemos que esta estrategia retórica se alinea con nuestra intención discursiva de describir el barrio Lira de Oro, así que elegimos cuidadosamente los espacios fílmicos a describir y los juntamos según el uso que se les da a lo largo del día por los habitantes del barrio. De esta manera ahondamos en un determinado grupo de espacios fílmicos, en lugar de mostrar una gran diversidad de los mismos como había sido la idea inicial.

En el primer corte la mayoría de las tomas tenían exactamente el mismo arco narrativo: al inicio el plano estaba sin personas, luego entraba uno o varios habitantes del barrio, realizaban una acción y abandonaban el plano por el lado opuesto al que habían entrado. Para el segundo corte nos dimos cuenta que esto se salía de nuestra estrategia retórica, puesto que no creaba una idea unitaria, sino muchas ideas aisladas,

³⁹ Es característico del barrio tener siempre la puerta abierta cuando se está en la casa. Es una manera de saber que se está disponible y despierto para los vecinos, ya que hay mucha interacción a lo largo del día entre los habitantes de la Lira de Oro.



individualizando cada escena: estábamos haciendo lo contrario a lo que le montaje tiene que hacer. A pesar de que todas las escenas tenían la misma narrativa, el hecho de que cada una tuviera un comienzo y un fin tan claro que se repetía constantemente no logró hacer de su empalme un conjunto, sino por el contrario, una unión forzosa de eventos que no llegaban a correlacionarse. Por lo tanto, las tomas de personas entrando al plano o saliendo de él, se colocaron cada vez que queríamos marcar el inicio y final de una secuencia, reduciendo así su número a momentos claves, lo que dotó de una solidez mayor a la película en su conjunto, porque se denotaba con mayor claridad, a nuestro modo de ver, el avance del día.

El tercer corte duraba un poco más de cincuenta minutos. En este alternábamos mucho más las secuencias de lo que ocurría en el barrio, fuera del guineal, con la de trabajadores dentro de la plantación. De igual manera, se mostraban dos diferentes tipos de almuerzos, el de la cuadrilla⁴⁰ y el de algunos pobladores del barrio, que por diversos motivos no trabajan en la plantación. Hacíamos un breve repaso por estos trabajos alternativos y por las actividades de personas ancianas o niños y niñas que no podían trabajar. Si bien en este corte se tenía mucho más material del barrio, se tenían más personajes, más conversaciones, más espacios filmicos, un ritmo consolidado y todas las secuencias que se planificaron inicialmente, no estábamos satisfechas con el resultado final, puesto que sentíamos que habíamos sacrificado mucho el grado de contemplación que ambicionábamos, por querer abarcar tantos los espacios posibles.

De igual manera, la edición se sentía muy guiada o instructiva, lo contrario a lo que se desea con el *Direct Cinema*, puesto que había hasta una suerte de montaje paralelo⁴¹ entre lo que sucedía «adentro de la plantación» —los jornaleros cortando, cargando y empacando el banano— y «afuera en el barrio» —los niños, los ancianos, las amas de casa, las tiendas, los buses—, en lugar del «montaje continuo» que ambicionábamos, montaje que se limita a mostrar una progresión del día sin artificios, para minimizar al máximo la sensación de artificio decidimos no contar lo que sucede «afuera en el barrio» sino limitarnos al trabajo en la plantación.

⁴⁰ Los trabajadores de la plantación.

⁴¹ Montaje paralelo: “Técnica de montaje que consiste en intercalar diferentes hilos narrativos que están separados en el tiempo o el espacio, a menudo se hace con el objetivo de crear cierto ritmo o tensión mientras se avanza hacia el clímax” (Edgar-Hunt, R. Marland, J. y Rawle, S., 2011, p.179)



Es así que para el cuarto corte disminuimos el número de tomas, así como la duración de la mayoría de las escenas. Notamos que mientras más larga era una escena más actividades habían dentro de la misma; siendo todo lo que ocurría en la toma un material rico e interesante, pero muchas veces innecesario puesto que queríamos que cada escena cuente una sola historia. Con una paciente y atenta observación decidimos cual era esta única historia —en cada toma— que era necesario llegue al corte final, reduciendo significativamente la duración. Finalmente, pulimos las transiciones entre escena y escena; así, si una toma terminaba con el movimiento de un personaje, la siguiente empezaba con un personaje ya en movimiento, elegíamos los momentos en los que los ritmos internos de los planos a empalmar eran similares para generar un cambio sin sobresaltos; los contrastes entre ritmos internos, o entre planos vacíos y planos con personajes los dejamos para inicios y finales de secuencia, para denotar que ahí ocurría un cambio de secuencia; estos cambios usualmente se acoplaban a cambios también en la iluminación puesto que el día avanzaba.

En el quinto corte hicimos una última eliminación de todos los planos que no aportaban a la unidad y estructura del documental. Primero, borramos una secuencia de planos detalles del guineal, aunque este era un momento contemplativo, el mostrar tan de cerca aspectos que en los planos generales no se llega a vislumbrar —como la variedad de flora y fauna que existe en este ecosistema—, no lograba conformar parte de la unidad del documental, por su diferente valor de plano y porque su duración era mucho más corta que el resto de las tomas. Segundo, prescindimos de todo aquello que pareciera montaje paralelo, privilegiando las tomas del trabajo en el guineal, decidimos que tanto para la retórica de la película como para su estética, lo mejor era entrar con la cuadrilla a la plantación y salir cuando ellos salen, puesto que esto tenía que ver también con la ética de nuestra película; encontramos importante narrar cómo es la vida de los obreros de las bananeras, puesto que es un trabajo mal remunerado, que ha enriquecido a algunas familias de nuestro país, además de representar desde hace setenta años uno de los rubros más importantes por exportación del Estado ecuatoriano, no obstante muy poco se sabe de cómo es el trabajo dentro de las plantaciones. El barrio Lira de Oro existe gracias al trabajo en las bananeras y su vida gira en torno a ellas, es por esto que cuando redujimos la película a un corte donde se eliminaban los relatos del barrio mientras se está dentro de la plantación, nos sentimos conformes con nuestros preceptos tanto contemplativos como de *Direct Cinema*. Tanto



las relaciones visuales entre tomas como la necesidad y naturaleza de las mismas nos guiaron a una estructura mucho más simple de lo que habíamos ambicionado, sintiéndonos conformes con haber hecho el paciente y largo ejercicio de ver y rever las tomas, hasta descubrir la historia que cada una tenía para contar dentro de la gran estructura de la película documental.

3.2 Ritmo, duración y tiempo en el documental *Lira de Oro*

Para marcar el ritmo de nuestro documental nos guiamos por la propuesta de Bazin, según la cual no hay que aludir al acontecimiento que estemos narrando, sino mostrarlo (Bazin, [1958] 2006, pp. 83-84), puesto que creemos que este es el espíritu del *Direct Cinema* y del cine contemplativo. Entonces, el ritmo de las escenas debería intentar describir la realidad, no caer en organizar las imágenes de tal manera que se genere un ritmo envolvente que enganche al espectador, sino que el ritmo intente ser el más similar posible a la realidad de la cual ha sido extraída la escena, la secuencia, la película. El ritmo por lo tanto no es la prioridad de la escena, sino lo que la escena cuenta se prioriza por sobre la construcción del ritmo. En nuestro documental esto se ve plasmado en el hecho de que cada escena se desarrolla en un solo plano secuencia, el montaje se vuelve necesario para armar secuencias, pero no escenas, se respeta el espíritu del momento en el cual no es necesario mostrar momentos climáticos, o planos detalles, sino más bien el rol que juega cada escena/«espacio fílmico» en la narrativa del día que estamos contando. El ritmo externo del documental lo que intenta hacer es recrear la impresión de un día entero en cuarenta minutos⁴².

El material con el que trabajamos, en general, es de un ritmo interno —duración y movimiento— uniforme. Esto nos permitió cortar las escenas en diferentes puntos, pudiendo hacer de la duración de cada escena lo que nosotros decidamos, simplemente hay que elegir qué parte de la escena queremos contar. Por ejemplo, en la escena final de la secuencia de trabajo en la empacadora, teníamos filmados aproximadamente diez minutos en los cuáles acontecían las siguientes actividades: primero, venían tres trabajadores a dejar las últimas cajas de banano en el camión; luego, poco a poco iban metiendo dentro del camión un motor, una escalera, las cunas⁴³, y algunos otros

⁴² Duración del corte final del documental *Lira de Oro*.

⁴³ Colchoneta pequeña recubierta con plástico que sirve para transportar los racimos de guineo desde la mata hasta la garrucha sin que se estropeen.



insumos de trabajo; mientras los trabajadores se quedaban conversando un rato con sus colegas o se iban a sus casas, salían en grupos, algunos caminando, otros en moto, otros en bicicleta. Luego de un instante, el trabajador que arreglaba las cajas dentro del camión, se baja del mismo con una pequeña mochilita rosada y se iba lentamente por el mismo camino de tierra por el cual habían salido sus compañeros; finalmente, el dueño de la plantación se lleva el camión dejando a la toma que estuvo vibrante, llena de acciones y de gente, vacía.

Todo este material nos parecía en extremo importante, porque era la finalización de la jornada laboral y cada acción de los trabajadores contaba con su gracia y su interés particular; el detalle de la mochilita rosada, como se embromaban los jornaleros mientras se alejaban por la carretera de tierra, los distintos medios de transporte que utilizaban, y por último, lo vacía que se veía la plantación cuando ya todos se habían ido. Finalmente, se decidió que la escena final dure un minuto y medio —una de las tomas más largas del documental—, dejando como inicio el acto de guardar los insumos de trabajo, y como final, el momento en el que el trabajador del camión se va por la carretera de tierra. Como punto de inicio, escogimos mostrar el momentos en que están guardando los elementos de trabajo, porque esto no aparecía en ningún momento antes, al contrario de la actividad de guardar las cajas. Al final se lo delimitó por una cuestión de ritmo externo, no queríamos mostrar el contraste entre el plano lleno de gente y sin ella, puesto que posteriormente pondríamos otras escenas de la empacadora vacía: aún no era momento de mostrar planos sin personajes. Acortamos la escena de tal manera que mostremos tan solo una actividad —el momento en el que el trabajo termina formalmente— guiadas tanto por el ritmo interno de la toma como del ritmo externo del documental.

Este ejemplo de escena representa el trabajo de selección y corte que se hizo en cada uno de los planos que componen el documental *Lira de oro*; cada escena filmada contaba muchas historias con un ritmo interno bastante similar, lo que nos permitía decidir exactamente qué parte era necesaria para la historia en su conjunto, lo cual es una fortaleza, pero a su vez requiere un minucioso trabajo, puesto que en muchos momentos se dudaba entre si acortar tres segundos o alargar un segundo más, sin sacrificar el ritmo interno de la escena por sobre el ritmo externo del conjunto.



No todas las secuencias se trabajaron con el mismo ritmo, puesto que los ritmos de las actividades desarrolladas también varían. La primera secuencia maneja un ritmo interno rápido; primero los jornaleros están levantándose y preparándose para entrar a trabajar con toda la energía del día, mientras que en la siguiente secuencia las acciones se ralentizan, porque el ritmo interno del pueblo que no entra a trabajar en la plantación es diferente, se toman su tiempo para abrir las tiendas, esperan pacientemente el bus, etc. Esto nos permite hacer de la segunda secuencia una construcción más contemplativa que en la primera, en la cual, por acoplarnos al ritmo interno propio de las acciones, pasamos más rápido de escena a escena. Sin embargo, con estas dos primeras secuencias marcamos lo que en el anterior apartado denominamos la «promesa dramática», ya que no habrá secuencias que se salgan de estos dos tipos de ritmos, y, a lo largo del montaje, iremos alternando entre ambos, generando un ritmo externo global a partir de la fusión de momentos con más movimiento, más rápidos, con momentos sin movimiento o con acciones más estáticas.

3.3 Espacio fílmico en el documental *Lira de Oro*

El espacio fílmico en el documental *Lira de Oro* es uno de sus puntos fuertes. Las locaciones en sí son inusuales para el público citadino, por la mezcla entre construcciones y naturaleza, matas⁴⁴ de fruta del pan, cauje, almendras, yuca, naranjas, cacao, mamey, zapote, ciruela, cereza, mango, naranja, limón, guayaba, badea, níspero, grosella, grosella china, aguacate, marañón, pomelo, lima, toronja, camote, poma rosa y papaya; que se vuelven atractivas para su exploración visual y llaman la atención, siendo muchos los elementos que saltan a la vista y que podemos observar a partir de darle la duración precisa a cada espacio para cuente su historia o su descripción. Es por esto que la estrategia del montaje priorizó mostrar los mismos espacios a diferentes horas del día, antes que mostrar una gran variedad de lugares, a fin de que el espectador tenga la oportunidad de revisitar una locación y explorarla —palparla hápticamente— en diferentes momentos de la jornada, por lo tanto, en sus diferentes usos y vivencias que experimentan los habitantes de la Lira de Oro. A este revisitar de los espacios fílmicos lo reforzamos manteniendo el sonido ambiente y diálogos reales de cada escena cuando fue rodada.

⁴⁴ Árboles.



El único trucaje que se propuso en edición, respecto con la realidad objetiva del plano, fue que, en algunas escenas se escucha «claramente» lo que hablan los personajes, aunque estén bastante alejados del punto de vista del espectador⁴⁵, ya que en la realidad, si estuviéramos de pie justo donde se ubica la cámara, no escucharíamos lo que las personas están diciendo; pero en nuestro documental utilizamos esta técnica, extraída de la película *Costa da Morte*, porque creemos que así se genera un interés del espectador, por estar aún más atento a los personajes y a sus diálogos, aunque no pueda distinguir claramente quien está hablando, dada la lejanía en la que se encuentran. Además, esto es importante para la construcción del espacio fílmico, porque es a través del espacio que surgen las conversaciones; así sabemos de qué tema es usual hablar en el lugar de trabajo, en los sitios de socialización, en los familiares; es decir, las conversaciones se vuelven parte del espacio porque las inspiran. De esta manera resaltamos el espacio fílmico y lo que él genera sobre las personas: creemos que el utilizar esta técnica no intrusiva directamente con las personas filmadas es parte de la apuesta ética del *Direct Cinema*.

Como venimos recalando, se decidió dejar tan solo unas pocas escenas/espacios fílmicos⁴⁶ sin personajes para crear la estructura deseada. Los lugares se escogieron en función de su importancia dentro del barrio, es decir, sitios que simbolicen algo para los pobladores; por ejemplo, la entrada a la plantación de banano, la carretera que conecta con la ciudad de Pasaje, el guineal, la empacadora, los patios de casas donde los habitantes se reúnen y conversan; a su vez, estos espacios representan comienzos y finales para sus habitantes, el comienzo del trabajo, del día, del viaje, del tiempo de ocio y viceversa.

En la utilización de los espacios del documental también se puede visualizar la forma del tiempo, tal como la entendía Deleuze, el tiempo no cambia pero cambia todo lo que ocurre en su interior, es decir, la vida en su devenir incesante; así, vemos a través de la duración de los planos y de las acciones de los personajes una vivencia del flujo de los acontecimientos, diferente por cierto la velocidad de flujo vital ciudadano, a la aceleración agitada, deudoras de la idea de aprovechar el tiempo cronológico haciendo la mayor cantidad de cosas a la vez. Acá todo recupera el ritmo simple e

⁴⁵ El documental *Lira de Oro* está compuesto íntegramente de planos generales.

⁴⁶ En documental *Lira de Oro* cada espacio fílmico equivale a una escena puesto que está compuesto íntegramente de planos secuencia.



infinito de lo corriente. En tal virtud, la duración del documental se crea a través de lugares y acciones que no cambian drásticamente a lo largo del día, y en los cuáles la gente está tranquila, serena, realizando pausadamente cada acción. El ritmo interno de los paisajes y naturalezas muertas —con sus objetos— es siempre más lento que el de los humanos; la duración cronológica del planeta tierra, de las montañas, de los ríos es millones de veces mayor a la duración de la vida de la más longeva de las personas; y en la vida y el devenir del barrio Lira de Oro las personas se ven envueltas por este espacio/tiempo milenario, de tal manera que sus ritmos se acoplan a él, ralentizando sus acciones, fusionando sus ritmos con la serie vital en su eterno devenir. La idea del montaje ha sido respetar esta fusión de cadencias en cada escena y en general priorizar al espacio por sobre las personas, pues es el espacio el que configura tanto la vida en la Lira de Oro, como al documental y su vocación contemplativa.

Según el espíritu del *Direct Cinema*, y el compromiso tanto con los filmados como con los espectadores, se montaron los espacios respetando no solamente la cronología propia del barrio, es decir, mostrando uno tras otro la hora en la que cada espacio es visitado, utilizado por los habitantes —montaje en continuidad—; sino también se intentó crear la organización espacial propia del pueblo, es decir respetando las entradas y las salidas propias de los lugares. Esto se nos hizo evidente al editar la secuencia del trabajo en el guineal, puesto que era importante mostrar de alguna manera la inmersión dentro de la plantación; mientras avanza el día se profundiza más en la plantación, llegando a lugares que, en apariencia, para el que visita por primera vez, son bastante similares; pero para quienes trabajan en ellos todos los días son fácilmente reconocibles. Este proceso de marcar siempre la entrada desde el lado derecho y la salida desde el lado izquierdo fue algo que no estuvo presente al momento del rodaje, pero que al momento de la edición lo tratamos con sumo cuidado.



CONCLUSIONES

El presente trabajo tuvo como afán nutrirse de reconocidas corrientes cinematográficas para la generación de una sólida propuesta de montaje para el mediometraje documental *Lira de Oro*, filmado en el mes de marzo de 2018. Se creyó necesario revisar y juntar la corriente del realismo en el cine documental, conocida como *Direct Cinema*, y la corriente de cine contemplativo, que existe en todas las vertientes del cine, tanto ficcional, documental, como experimental y autoral. Se obedeció así a la premisa de la realizadora, Priscila Arias, que planteó realizar una película según estas dos corrientes, que proponen un acercamiento a la «realidad», a los personajes filmados y al tratamiento del tiempo y la duración, de una manera alternativa a los documentales expositivos y reportajes que dominan como retóricas la representación de la realidad.

De las diversas corrientes de realismo que se han planteado un acercamiento a la siempre escurridiza e irrepresentable realidad, el *Direct cinema* fue en la que más cómodas nos sentimos, por su voluntad de desaparecer al realizador de la película en la mayor medida de lo posible: intrusión e instrucción mínimas; es decir, no llamando la atención a cómo el director entiende, estudia y se relaciona con el mundo, sino con el mundo —gente, lugares y cosas— en sí que está siendo filmado. No sentimos que era necesario priorizar nuestra relación con el material audiovisual, sino lo primordial fue mostrar la vida cotidiana y tranquila, el devenir pausado, alegre, del barrio en el que vivimos en diferentes momentos a lo largo de casi tres años.

A la ambición de lograr un film según los preceptos éticos del *Direct cinema*, le siguió la de hacerlo también según una retórica y estética del cine contemplativo, en cuando este promueve una manera de tratar el tiempo/duración no como el mundo occidental acostumbra y promueve, a través del cine de acción, suspenso, aventura. Este otro cine, casi anticlimático, cuyos protagonistas son el común de los mortales, gente corriente, transmite la serenidad que creemos se experimenta en un barrio rural, en donde los lugares son tan envolventes, que le invitan a uno a la contemplación de la vida y el devenir que fluyen a través de los acontecimientos capturados y mostrados en la naturaleza que rodea a todas las casas, personas y cosas.



Estudiando a ambas corrientes, y a algunos de sus principales exponentes y estudiosos, establecimos los elementos del montaje en el cine documental, encontrando muchas herramientas y conceptos que nos ayudaron a plantear una estrategia de montaje con todos los elementos que no se pueden pasar de alto al momento de soldar una estructura narrativa. Cada montajista y cada crítico tienen su propia interpretación, sugerencias, y propuesta de cómo llevar a cabo una edición exitosa; pero en lugar de apegarnos a una sola teoría, analizamos varias y construimos la nuestra, en base a los elementos que más se repetían por su obvia importancia. Estos fueron:

- Plantearse una estrategia en base a las posibles relaciones visuales para la elaboración de la estructura del documental.
- Considerar el ritmo interno de las tomas como aquel que devela la naturaleza y las necesidades del material audiovisual, junto con la necesidad de construir un ritmo externo para cada secuencia y para el documental en su conjunto, a partir de entender la diferencia entre los conceptos de tiempo —de la vida y el devenir— y duración —del plano—.
- Entender a las locaciones como espacios fílmicos, por lo tanto, como coprotagonistas del filme, dándoles una cualidad más allá de descriptiva, como revelaciones de situaciones ópticas y sonoras puras.

Guiándonos con estos conceptos, inspirados siempre en el *Direct cinema* y el cine contemplativo, se nos hizo más sencilla la creación de una propuesta montaje del documental *Lira de Oro*. Después de un paciente visionado de las horas que teníamos grabadas, clasificamos el material según la hora del día al que pertenecían, pues nuestra estructura respondía a un avance cronológico —montaje continuo— de la jornada. Empezamos a montar inspiradas en un plan de montaje que realizamos un base a nuestro guion imaginario que lo tuvimos para guiarlos en el rodaje. Muchos cambios ocurrieron a partir de estos dos esbozos de historia. El documental terminó siendo mucho más corto de lo que se tenía pensado. En un inicio, parecía que nos íbamos a exceder de la hora de duración, cuando finalmente se decidió eliminar tres secuencias, porque si bien tenían coherencia y valor en sí mismas, no estaban aportando al ritmo externo de la película y no nos satisfacían las estrategias que podíamos utilizar para integrar estas secuencias en el conjunto de la película. Se



priorizó hacen centro en el trabajo en el guineal, que es alrededor del cual se configuran el resto de dinámicas en el barrio, y se eliminaron las secuencias correspondientes al transcurrir del día afuera de las plantaciones.

De igual manera, un cambio fundamental que se hizo en la propuesta de montaje, después de realizar la presente investigación, fue minimizar el número de planos que utilizábamos para narrar cada secuencia. La idea fue crear a través de los espacios filmicos la descripción del momento del día, en lugar de mostrar la actividad completa de cada escena; si en un inicio se tenía mucho cuidado y casi miedo sobre en dónde se cortaba, cuándo se cortaba y por qué se cortaba, con el montar y volver a montar priorizamos la necesidad de la historia en general por sobre la de cada plano, lo cual resultó emocionante, puesto que veíamos cómo las secuencias, que en un momento hablaban cada una por su lado, empezaban a cobrar vida como una sola retórica, estética y ética; así como los planos adquirían el estatus de contemplativo al reducir lo que contaban a un acontecimiento específico, es así que consolidamos un montaje sintético como lo llama Coti Donoso en su libro *El otro montaje*.

Como recomendaciones finales a este tipo de trabajo, reiteramos la necesidad de tener una planificación previa al trabajo de montaje, ya sea en forma de Guion Imaginario, Plan de Montaje, Cronograma de Montaje, organización de planos según momento del día o según aspecto de la historia que narran; puesto que todo esto permite un avance rápido y seguro al tener presente siempre el material con el que se cuenta, los plazos que nos hemos planteado y la estructura de la historia a breves rasgos. También destacamos la importancia de tener, idealmente, una película como referente en todos los ámbitos que conforman el espíritu de un documental, es decir en la retórica, ética y estética; en nuestro caso fue la película *Costa da Morte*, la cual nos inspiraba y guiaba cuando nos encontrábamos indecisas al momento de decidir una escena por sobre otra, así como al momento de decidir la duración de los planos y las actividades que de ellos queríamos rescatar. No se trata de calcar un film ni mucho menos plagiarlo, pero sí tenerlo como un faro y guía para los momentos de estancamiento creativo.

Esto está ligado a la necesidad de antes de empezar el proceso de edición tener una amplia y sincera conversación con el realizador de la película para conocer sus intenciones de la misma y poder llegar a consensos desde el inicio. Junto con esto



consideramos que se debe hacer una profunda investigación de películas que podrían servir como referente, tanto en el ámbito internacional como nacional, y de diversas épocas históricas, puesto que esto enriquece el ojo del montajista y le permite estar atento a aspectos claves al momento de revisar el material con el que va a trabajar, así como a las posibles estrategias y estructuras a utilizar.

Una recomendación final, que nos sirvió invaluablemente, fue el mostrar el proceso de edición a profesores y colegas de confianza, puesto que una mirada externa ayuda a refrescar la mirada del montador. En los comentarios de personas no involucradas en el proceso de producción del documental, se encuentran nuevas características, problemas, fortalezas, que por haberse ya acostumbrado a las tomas y estar preocupados por otros aspectos del proceso de edición, el editor no ve, o no lo toma con suficiente importancia. El tener siempre sugerencias, se las aplique o no, ayuda no solo a detectar aspectos importantes de la edición, sino también a motivar a la persona encargada de este arduo pero emocionante trabajo.



Bibliografía

- Alonso de Armiño, A. y Sagüés, A. (2001). Cine antropológico: proposiciones, contactos y diferencias con la antropología visual. *Anales del museo de América* 9. 93-105
- American Psychological Association. (2010). Manual de publicaciones de la American Psychological Association (6^a ed.). México D.F., México: Manual Moderno.
- Arias J. (2010). Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: la Producción de lo Real en la Época de la Imagen Omnipresente. *AISTHESIS* 48. 48-65. doi: 10.4067/S0718-71812010000200004
- Atienza, P. (2013). *Historia y evolución del montaje audiovisual*. Barcelona, España: Editorial UOC
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press
- Aumont, J. comp. (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires, Argentina: PAIDÓS
- Baudry, A. (1999). “Montaje y dramaturgia en el cine documental” En: *Signo y pensamiento*. N° 35.
- Bazin, A. [1958] (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: Ediciones RIALP
- Brunetta, G. (dir.). (2012). *Historia del cine mundial*. Vol. 1. Madrid, España: AKAL
- Chang, J. (2012). *Edición y montaje cinematográfico*. Barcelona, España: BLUME
- Culler, J. (1979) *La poética estructuralista*. Barcelona, España: Anagrama
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona, España: PAIDÓS
- Donoso, C. (2017). *El otro montaje*. Santiago de Chile, Chile: La Pollera Ediciones
- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine documental. *FRAME* 6.312-349



- Edgar-Hunt, R. Marland, J. y Rawle, S. (2011). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, España: Parramón Ediciones
- Gil, L. (2001). *En construcción. Guía para ver y analizar*. Barcelona, España: Octaedro
- Konigsberg, I. (1987). *Diccionario técnico de cine*. Madrid, España: AKAL
- Melnyk, George (2004). *One Hundred Years of Canadian Cinema*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press
- Monaco, P. (2003). *The Sixties: 1960-1969. Volume 8 of history of the American Cinema*. California, CA: University of California
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: PAIDÓS
- Platinga, C. (2010.). *Rethoric and representation in nonfictional film*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales*. Madrid, España: RTVE
- Sánchez, R. ([1971] 2011). *Montaje cinematográfico, arte en movimiento*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía Ediciones
- Schrader, P. (1972). *El estilo trascendental en el cine*. Madrid, España: Ediciones JC
- Villain, D. (1999) *El montaje*. Madrid, España: Cahiers du cinéma



Filmografía

González, M. (productora) y Pérez, F. (director). (2003). Suite Habana. Cuba: Wanda Visión, ICAIC.

Lage, F. y Pawley, M. (productores) y Patiño, L. (director). (2013). Costa da Morte. España: Zeitun Films

Magidson, M. – Walpole, A. (productores) y Fricke, R. (director). (1992). Baraka. Estados Unidos: Magidson Films

Mayles, A. – Mayles, D. (productores) y Mayles, A. – Mayles, D. – Zwerin, C. (directores). (1969). Salesman. Estados Unidos: Mayles Films

Reichenbach, F (productor) y Welles, O. (director). (1973). F for Fake. Francia, Irán, Alemania Oriental: Les Films de l'Astrophore, SACI, Janus Film und Fernsehen

Vittorio, G. (productor) y Pasolini, P. (director). (1970). Apuntes para una orestiada africana. Tanzania, Ugadanda, Italia: IDI Cinematografica, I Film Dell'Orso, RAI Radiotelevisione Italiana

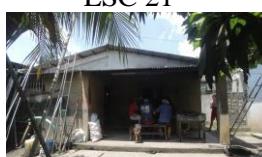
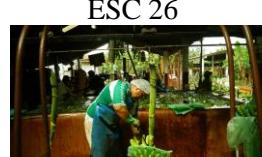
Watt, H - Wright, B. (productores) y Grierson, J. (director). (1936) Night mail. Inglaterra: GPO



ANEXOS

Anexo 1. Plan de Montaje

ESC 1	ESC 2	ESC 3	ESC 4
			
60 seg	60 seg	60 seg	60 seg
ESC 5	ESN 6	ESC 7	ESC 8
			
(3 PLANOS) 20 seg * plano 60 seg	(3 Planos) 30 seg * plano 1 min y 30 seg	(3 Planos) 30 seg * plano 90 seg	(3 PLANOS) 20 seg * plano 1 min
ESC 9	ESC 10	ESC 11	ESC 12
			
(3 Planos) 30 seg * plano 1 min y 30 seg 1 min y 30 seg	60 seg	60 seg	60 seg
ESC 13	ESC 14	ESC 15	ESC 16
			
	30 seg	2 min (5 Planos)	

 <p>1 y 30 min (3 Planos) 30 seg * plano</p>		<p>20 seg * plano</p>	 <p>90 seg (3 Planos) 30 seg * plano</p>
<p>ESC 17</p>  <p>60 seg</p>	<p>ESC 18</p>  <p>60 seg</p>	<p>ESC 19</p>  <p>1 min cada actividad (tres actividades) (15 PLANOS) 20 seg * plano</p>	<p>ESC 20</p>  <p>30 seg</p>
<p>ESC 21</p>   <p>(2 PLANOS) 1 y 40 seg 50 seg * plano</p>	<p>ESC 22</p>  <p>40 seg</p>	<p>ESC 23</p>  <p>40 seg</p>	<p>ESC 24</p>  <p>40 seg</p>
<p>ESC 25</p>   <p>(2 Planos) 60 seg 30 seg * plano</p>	<p>ESC 26</p>  <p>1 min cada actividad (4 actividades) (4 Planos) 1 min * plano</p>	<p>ESC 27</p>  <p>2 min (2 Planos) 1min * plano</p>	<p>ESC 28</p>  <p>1 min</p>
<p>ESC 29</p>	<p>ESC 30</p>	<p>ESC 31</p>	<p>ESC 32</p>

 <p>1 y 20 seg para cada actividad (tres actividades) (3 Planos)</p>	 <p>1 min y 20 seg (3 actividades) (3 planos) 40 seg * plano</p>	 <p>3 min y 20 seg (5 actividades) (5 Planos) 40 seg * plano</p>	 <p>40 seg</p>
<p>ESC 33</p>  <p>40 seg</p>	<p>ESC 34</p>  <p>40 seg</p>	<p>ESC 35</p>  <p>2 min y 40 seg (4 Planos) 40 seg * plano</p>	<p>ESC 36</p>  <p>1 min y 20 seg (2 Planos) 40 seg * plano</p>
<p>ESC 37</p>   <p>ESC 42 3 min y 20 seg (5 actividades) (5 Planos) 40 seg * plano</p>	<p>ESC 38</p>   <p>1 min y 20 seg (2 Planos) 40 seg * plano</p>	<p>ESC 39</p>  <p>50 seg 1 plano</p>	<p>ESC 40</p>  <p>1 min y 30 seg 1 plano</p>
<p>ESC 41</p>  <p>50 seg</p>	<p>ESC 42</p>  <p>40 seg</p>	<p>ESC 43</p>  <p>40 seg</p>	<p>ESC 44</p>  <p>1 min</p>
<p>ESC 45</p>	<p>ESC 46</p>	<p>ESC 47</p>	<p>ESC 48</p>

	 120 seg (4 Planos) 40 seg * plano	 1 min y 20 seg (2 Planos) 40 seg * plano	  50 seg
ESC 49 	ESC 50 	ESC 51 	ESC 52  50 seg
ESC 53 	ESC 54 	ESC 55  80 min (4 Planos) 20 seg * plano	



Anexo 2. Guion Imaginario

LIRA DE ORO

Sinopsis: El amanecer irrumpen en la Lira de Oro, sus pobladores han trabajado en lo mismo desde hace décadas, mientras transcurre el día seguimos a sus habitantes que disfrutan de esta cotidianidad laboral acompañada de juegos, comida, familia y sobre todo mucho banano.

Tema: La identidad de lo cotidiano.

Tagline: Un documental desde la tierra del guineo.

Premisa: La esencia del humano son sus historias, la esencia de las historias es lo cotidiano y la esencia del cine es la contemplación, juntando todo esto apreciamos el tiempo, formamos parte de lo que siempre está sucediendo.

GUION IMAGINARIO

PRISCILA ARIAS – MARÍA TORRES

Guineal, zanja y empacadora sola

Trabajo en la Bananera

Trabajo en la Empacadora

Casas

Carretera

Detalles

Habitantes (almuerzo, conversación, tienda)

Esn1. Exterior. Madrugada (amaneciendo 6:00). Entrada a la empacadora

Se escucha canarios.

Chicharras,

Autos,

Perros,

Voces,

Bicicletas,

Motos

FREDDY (hombre, 62 años, zapatos de lona, camisa y pantalón manchados) camina lentamente hacia la carretera. y JHON (hombre, 58 años, zapatos de lona, camisa y pantalón manchados) se dirigen hacia donde Doña Meche a desayunar.

Esn2. Interior. Madrugada. Casa de Esther



Se prenden las luces de la casa de Esther. Sale, PACO, cierra la puerta y se va.

Escr3. Exterior. Madrugada Casa de Tarquino

Se prenden las luces de la casa

Escr4. Exterior. Madrugada. Casa de Guillermina

GUILLERMINA sale de su casa, despide a su hija

Escr5. Exterior. Mañana. Carretera de la Lira de Oro

FREDDY, JOHN y varios jornaleros y jornaleras caminan lentamente hacia la empacadora

Jornaleros entran en un camino de tierra,

DIEGO (hombre, 67 años, viene en bicicleta) se acerca en bicicleta

FREDDY:

¡Qué fue Cumpa!

DIEGO:

¡Cumpa, buenos día!

FREDDY sigue a DIEGO con la mirada hasta que pasa por su lado,

sonríe,

mira al frente,

sigue caminando,

canta

FREDDY:

Va de prisa y na na na na na...

FREDDY deja de cantar y silba,

mira las plantas de banano a su alrededor

Mira hacia el frente

FREDDY (a los trabajadores):

Buenos día

Escr6. Exterior. Mañana. Empacadora (5h50) "Finca la Aurora"

Entre plantas de banano, una casa de caña de dos pisos y las empacadoras de banano (paredes con techo que dentro, cada una tiene dos tinas de agua grandes, un carril de fierro, cajas de cartón, plásticos, fungicidas, estiquers) un camión se estaciona, FREDDY llega y saluda

FREDDY (a los trabajadores):

Buenos día, buenos día

JORNALEROS (voces varias):

Buenos día

AGUCHO (hombre, 56 años) prende la radio.

MUJERES (visten, botas de caucho, delantales de plástico) se colocan una malla en el pelo.

Varios JORNALEROS (visten camisas de diferentes colores, pantalones, pantalonetas, polainas, zapatos de lona) incluido FREDDY, cogen *La Cuna* (colchoneta pequeña, cubierta por plástico) y se adentran en el guineal (plantación de banano)

Escrn7. Interior. Mañana (7:00 am). Plantación de banano “Finca la Aurora”

FREDDY, JOHN, PIPA, MALI. LUCHO, varios jornaleros caminan entre plantas de banano

PIPA (hombre, 35 años, ríe)

Ja ja ja ja

PIPA prende la radio, FREDDY se ríe, PIPA se despide

PIPA:

Nos vemos allá ja ja ja

Jornaleros desaparecen entre las plantas

Escrn8. Interior. Mañana (07:30). Plantación de banano “Finca la Aurora”

LUCHO (hombre, 30 años) se adelanta al grupo.

Busca con la mirada una mata de banano, mantiene en su hombro el *Podón* (caña que tiene en la punta una especie de hacha aplanada color negro)

Los JORNALEROS lo siguen,

LUCHO se detiene,

corta una planta con el podón, ARTURO (hombre, 57 años) se acerca a LUCHO, con la cuna en su hombro,

LUCHO vira la mata de banano y corta el racimo de guineo que cae en la cuna de ARTURO que camina y desaparece entre las plantas de banano.

LUCHO camina con la mirada hacia arriba,

los JORNALEROS lo siguen,

LUCHO se detiene, corta una planta con el podón,

FREDDY se acerca a LUCHO con la cuna en su hombro,



LUCHO, vira la mata de banano y corta el racimo de guineo que cae en la cuna FREDDY.

FREDDY con el racimo en su hombro, camina entre las matas de banano,
se encuentra con JOHN que va en dirección contraria, ambos desaparecen.

E scn9. Interior. Mañana. Carretera de la Lira de Oro

Una casa azul.

Perros que ladran.

El bus pasa por la carretera.

Se escuchan pájaros.

Un anciano en bicicleta avanza en la carretera.

E scn10. Interior. Mañana. Plantación de banano “Finca la Aurora”

Una araña teje su telaraña entre las plantas de banano.

se escucha sapos.

cigarras.

pájaros.

grillos.

pisadas en las hojas secas.

voces,

risas,

aparece LUCHO, vira una mata, un JORNALERO la recoge en su hombro.

Desaparecen entre las matas de guineo.

E scn11. Interior. Mañana. (9h00) Plantación de banano (GARRUCHA) “Finca la Aurora”

PIPA cuelga un racimo de banano,

se pone una soga en la cintura y la amarra en la parte delantera de la garrucha,

se despide

PIPA:

Nos vemos muchachos

LUCHO:

Ya muévete, muévete



PIPA se aleja, con una fila de racimos que le siguen,
 los JORNALEROS beben agua,
 ríen,
 hablan,
 se sientan

Escr12. Exterior. Mañana Casa de Esther

La puerta de entrada se encuentra abierta, vemos a ESTHER barrer el pasillo de su casa, se escucha cumbia y vallenato de la casa de al lado.

Escr13. Exterior. Mañana.Casa de Tarquino

Tarquino sentado en la banca de afuera de su casa

Una casa con sonido de una emisora de radio

Escr14. Exterior. Mañana. Casa de GUILLERMINA

GUILLERMINA sentada en la mesa que se encuentra en el patio de su casa, pela yuca y conversa con su hijo JINMY

Escr15. Interior. Mañana. Empacadora “Finca la Aurora”

PIPA llega con la garrucha a la empacadora, acompañado de los jornaleros que cargan guineo en la plantación.

JORNALEROS y JORNALERAS beben jugo y comen pan con mortadela,

AGUCHO sirve el jugo, los JORNALEROS lavan los vasos, vuelven al trabajo.

Escr16. Interior. Mañana. Empacadora “Finca La Aurora”

PIPA y el resto de jornaleros vuelven a adentrarse en el guineal

Escr17. Interior. Mañana. Empacadora “Finca La Aurora”

LUCHO, FREDDY, JOHN, y los demás jornaleros van en busca de más racimos y PIPA queda sólo en la garrucha

Escr18. Exterior. Mañana. Casas de la Lira de Oro

Diferentes casas de La Peña

Personas en moto o en bicicleta pasan

Buses llegan, buses se van

Jornaleros caminan en la carretera



Escrn19. Interior. Mañana. Casa de Esther

ESTHER cocina el almuerzo para su familia

Escrn20. Exterior. Mañana. Casa de Guillermmina

GUILLERMINA cocina el almuerzo para su familia

Escrn21. Interior. Mañana. Empacadora “Finca La Aurora”

Aníbal corta las manos de guineo de los racimos con la cuchareta y lanza los bananos cortados en una tina de agua que se encuentra detrás de sí.

Uno de los jornaleros que se encuentra en las tinas, lava esta mano de guineo y la manda a otra tina, que se encuentra detrás de sí.

En esta otra tina, hay más jornaleros que lavan y quitan las partes que no sirven de los pequeños bananos.

Escrn22. Exterior. Medio día. Carretera de la Lira de Oro

Niños se bajan de la calderón y se adentran en sus casas

Escrn23 Exterior. Medio día. Camino de tierra

JORNALEROS salen de la plantación, se juntan a los TRABAJADORES de la empacadora para almorzar

Escrn23B Exterior. Medio día. Casa de la señora Rosa

La señora MECHE (mujer, 70 años) sirve caldo de torrejas, arroz con estofado de carne y ensalada de zanahoria a los JORNALEROS y JORNALERAS.

Escrn24 Exterior. Medio día. Casa de GUILLERMINA

GUILLERMINA, en compañía de sus hijos, almuerzan

Escrn25. Exterior. Medio día. Casa de ESTHER

Esther, PACO y MATEO almuerzan, se escucha el ruido de los autos al pasar, el viento.

Escrn26. Exterior. Tarde. Carretera de la Lira de Oro.

TARQUINO, sentado en el patio de su casa, mira hacia la carretera, se escucha el ruido de los autos al pasar. grillos. una emisora de radio a lo lejos

Escrn27. Exterior. Tarde. Entrada a la empacadora



JORNALEROS y JORNALERAS avanzan por el camino de tierra

Escr28. Interior. Plantación de banano “Finca La Aurora”

FREDDY llega a la “Garrucha” (estructura en donde se cuelgan los racimos que serán llevados a la empacadora), PIPA, cuelga el racimo de banano que trajo FREDDY, con una cadena fierro,

llega otro JORNALERO con otro racimo,

PIPA cuelga el racimo en la garrucha,

agarra unos fierros largos y los coloca al lado del racimo que acaba de colgar,

llega otro JORNALERO con otro racimo y PIPA lo cuelga,

PIPA alza el volumen de su celular, suena un vallenato.

Escr29. Exterior. Tarde . Empacadora “Finca La Aurora”

ANGELA y DORA echan agua a los racimos de guineo.

JOHN, corta con el curvo las pequeñas “manos” de guineo y los lanza a la tina de agua.

Un jornalero lava este racimo, lo pasa a otra tina

en donde otro Jornalero lo lava de nuevo.

Escr.30 Exterior. Día. GUINEAL DE PACO

PACO camina por su guineal,

Limpia, amarra algunas matas,

Come una fruta

Escr.31 Exterior. Día. GUINEAL

ARTURO acompañado de una escalera y una bolsa que contiene fundas de colores, camina entre el guineal,

Coloca la escalera en una de las matas de guineo, se sube rápidamente, corta las flores del racimo de guineo, saca una funda azul de su bolsa y la coloca encima del racimo, se baja de la escalera rápidamente y avanza hacia otra planta

Escr32 Exterior. Tarde (15:30). Carretera de La Peña (casa de FREDDY)

ROSARIO (mujer, 50 años) cruza la calle, se instala debajo de un techo que queda a la orilla de la carretera, lleva consigo unas ollas y una canasta.

Coloca la canasta encima de una mesa.

PAMELA (niña, 10 años) lleva una mesa de plástico, cruza la calle y la coloca donde se encuentra ROSARIO.



ROSARIO abre una de las fundas, saca carbón y lo coloca en el fogón que está a su lado.

Saca unos fósforos, prende el carbón y coloca una parrilla encima de éste.

Escr33. Interior. Mañana (10:00). Empacadora “Finca la Aurora”

Una JORNALERA coloca sellos en los bananos que otro JORNALERO le entregó,

MALI fumiga los bananos sellados y otro

JORNALERO coloca una cinta especial en cada gajo de bananos.

Escr34. Interior. Mañana (11:30) Empacadora “Finca la Aurora”

AGUCHO pega las cajas de cartón

KIARA pega sellos en los bananos. PETER empaca los bananos en las cajas

Escr35. Interior. Tarde (15:00). Empacadora "Finca la Aurora"

MALI alza el volumen de la radio, fumiga los bananos.

ANGELA, coloca sellos en las manos de banano, empuja la bandeja donde se encuentran los bananos.

FREDDY coloca un plástico alrededor de los bananos, empuja la bandeja.

TOTO coloca los bananos en la caja de cartón, empuja la caja y

PETER cierra la caja con y se la da a RICHARD que la lleva al camión.

Escr36. Exterior. Tarde (17:45). Patio de la casa de ESTHER

ESTHER barre las hojas de mango que están en el piso del patio.

MATEO mira un video en su iPad

Escr37. Exterior. Tarde. Casa de GUILLERMINA

MARLON, GUILLERMINA, JINMY, SONIA (todos son familia) sentados en la mesa del patio, conversan, ríen

Escr38. Exterior. Tarde. Carretera de la Lira de Oro.

TARQUINO, sentado en el patio de su casa, mira hacia la carretera, se escucha el ruido de los autos al pasar. grillos. una emisora de radio a lo lejos

Escr39. Interior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

Jornaleros del guineal cuelgan el último racimo y PIPA avanza por la garrucha, el resto del equipo se seca el sudor con su ropa, beben agua y caminan detrás de la garrucha, abandonando el guineal.

Escr40. Interior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”



Los jornaleros que se encontraban dentro de la plantación, regresan a la empacadora, se despojan de sus cunas, podón y se dedican a colaborar con el trabajo que falta para terminar la jornada como: pegar sellos, limpiar la empacadora, lavar los racimos, etc.

Ecen41. Interior. Tarde. Camión en la empacadora

GABRIEL levanta una caja del piso la coloca encima de una pequeña torre de cajas de banano que llegan hasta el techo del camión. Levanta otra caja y la coloca encima de la anterior. Agarra una cinta blanca y la sujet a las torres de cajas, la aprieta con un pequeño instrumento parecido a una grapadora grande.

Ecen42. Interior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

Aníbal, baldea el piso de la empacadora.

Kiara, ayuda con la limpieza al igual que un jornalero más.

Mali canta al ritmo de la música que sale de su grabadora, fumiga los racimos.

Esn43. Exterior. Tarde. Empacadora. “finca la Aurora”

Otto lleva una caja de banano al camión,

en donde la recibe Gabriel, que continúa colocando las cajas una sobre otra, formando palets que serán enviados al exterior. Termina de colocar la última.

AGUCHO guarda las cunas, cajas, la radio, el podón dentro del camión, cierra las puertas, se sube y avanza por el camino de tierra.

FREDDY, JOHN, LUCHO, CHINO avanzan por el camino de tierra que se aleja de la empacadora

Ecen43. Exterior. Tarde. Empacadora “Finca La Aurora”

PETER apaga las tinas, la fumigadora

Los jornaleros y jornaleras se despojan de su uniforme (guantes, mallas de la cabeza) se lavan las manos, se despiden unos de otros

MALI apaga la música y cierra las puertas

Ecen44. Exterior. Tarde. Carretera de La Peña



ROSARIO da la vuelta a la carne que está encima de la parrilla.

JAIME (hombre, 68 años):

Señora Rosario, ¿ya tiene algo?

ROSARIO:

Cómo está don Jaime, no todavía, espérese un ratito

JAIME:

Ya señora Rosario y ¿qué nomás tiene?

ROSARIO (mueve el contenido de la olla que está al fuego):

Carne asada, yuca con encebollado y empanadas

JAIME:

Ya, me da una carne asada con yuca

Escr45. Exterior. Tarde Cancha de vóley de La Peña

FREDDY, LUCHO, PIPA, y cuatro trabajadores, juegan vóley, niños lo observan al igual que las demás personas.

FREDDY salta y toca la bola que cruza por encima de la red, es tocada por PIPA, que la deja caer.

Escr46. Exterior. Tarde. Casa de Esther

ESTHER junta las hojas en un sólo montón

ESTHER recoge una última hoja del piso y la coloca encima del otro montón

ESTHER saca una caja de fósforos de su bolsillo y prende las hojas

Escr47. Exterior. Tarde. Casa de Guillermina

Guillermina continúa conversando con su familia.

Escr48. Exterior. Tarde. Casa de Tarquino

Tarquino sentado en el banco de madera de las afueras de su casa.

Escr49. Exterior. Tarde. Carretera de La Peña

PIPA, MALI, LEO, conversan y beben jugo de naranja en el patio de la casa de PIPA



Un panadero en una moto,
se estaciona en la cerreta,
varias personas se acercan a comprar, incluido FREDDY que se compra un pan con manjar.

Ecen50. Interior. Atardecer (18:30) Plantación de banano (guineal)

Las luciérnagas titilan entre las plantas de banano.
se escuchan pájaros,
grillos,
sapos,
ranas

Ecen51. Interior. Atardecer (18:00). Empacadora “Finca la Aurora”

Empacadora vacía,

Piscinas vacías.

Instrumentos.

Los instrumentos de trabajo están abandonados
Un sapo salta entre las hojas del piso y se esconde
Unos honguitos crecen entre los troncos de árboles
Las luciérnagas titilan entre las plantas de banano, se escuchan pájaros, grillos, sapos, ranas

Ecen52. Exterior. Atardecer. Carretera de La Peña (afuera de la casa de AGUCHO)

FREDDY, JOHN, CHINO, todos los JORNALEROS y JORNALERAS se acercan al camión parqueado afuera de la casa de AGUCHO

AGUCHO tiene billetes es su mano

ANGELA extiende su mano, AGUCHO le entre un billete de veinte dólares

ANGELA:

Gracias don Agucho

AGUCHO:

ya. nos vemos mañana

AGUCHO da otro billete de veinte a PIPA

Ecen53. Exterior. Noche. Carretera de la Lira de Oro.



El camión cargado con las cajas de banano arranca, se aleja por la carretera de la Lira de Oro

E scn54. Exterior. Tarde. Carretera de La Peña.

ROSARIO echa agua encima del carbón, un humo denso llena el espacio.

ROSARIO guarda una olla dentro de la canasta,

PAMELA recoge el mantel de la mesa de plástico y se lo entrega a ROSARIO que lo guarda dentro de la canasta

E scn55. Exterior. Atardecer . Casa de ESTHER

ESTHER y MATEO juegan bingo con amigas y amigos en la casa vecina.

E scn56. Exterior. Noche . Casa de GUILLERMINA

Las luces de la casa están prendidas, en la mesa del patio está GUILLERMINA en compañía de su hija, conversan

E scn57. Exterior. Noche. Casa de FREDDY

LIONCIO, GABRIEL y otros vecinos están sentados en las bancas de madera del patio de FREDDY, conversan, ríen

E scn58. Exterior. Noche. Casa de TARQUINO

Las luces de la casa están encendidas, TARQUINO se mete a su casa

E scn59. Exterior. Anochecer. Carretera de La Peña

FREDDY cruza la calle, ríe

AGUCHO, dentro del camión pita

FREDDY:

Nos vemos

FREDDY Abre la puerta de su casa, entra.

Prende la televisión

FREDDY en su casa, en compañía de RONMEL, JAIME, LIONCIO, miran el fútbol, ríen, conversan

E scn60. Exterior. Noche. Carretera de la Lira de Oro

Casas con las luces encendidas

Se oye a las salamandras, cigarras

sapos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

grillos

FIN



Anexo 3. Cronograma de montaje

SECUENCIAS

1. Amanecer, ir a trabajar
2. Trabajo en la plantación 1
3. La Lira de Oro por la mañana
4. Trabajo en la plantación 2
5. Empacadora 1
6. Almuerzo
7. Empacadora 2
8. Lira de Oro por la tarde
9. Fin de la jornada laboral, empacadora vacía, plantación vacía
10. Lira de Oro por la noche

CRONOGRAMA MONTAJE DOCUMENTAL «LIRA DE ORO»

	MAYO 2018	JUNIO 2018	JULIO 2018
1era SEMANA		<p>4 – 10 de junio</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hacer una tercera <i>versión</i> de secuencias 5 y 6 y definir sus <i>premisas de corte</i> 2. Hacer una segunda <i>versión</i> de las secuencias 7 y 8 3. Hacer un <i>corte borrador</i> de las secuencias 9 y 10 ya con los audios de tascam 	<p>2 – 8 de julio</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Grabar audios extras para la mezcla final de sonido, de necesitarlos. 2. Cubrir necesidades de la corrección de color, de haberlas.
2da SEMANA		<p>11 – 17 de junio</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Revisar y mejorar el <i>tratamiento espacial</i> de las secuencias 5, 6 y 7 2. <i>Finiquitar</i> secuencias 5 y 6 	<p>9 - 15 de julio</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Revisar el documental y darle las últimas correcciones narrativas, tercer corte.

		<p>3. Hacer una tercera <i>versión</i> de las secuencias 7 y 8; definir sus <i>premisas de corte</i></p> <p>4. Hacer una segunda versión de las secuencias 9 y 10</p>	
3era SEMANA	<p>21 – 27 de mayo</p> <p>1. Finiquitar la primera secuencia</p> <p>2. Decidir cuál es la <i>premisa de corte</i> para las secuencias del trabajo bananera y empacadora</p> <p>3. Hacer una segunda y tercera <i>versión</i>, respectivamente, de las secuencias 2, 3 y 4</p> <p>4. Hacer un <i>corte borrador</i> de las secuencias 5 y 6 ya con los audios de tascam</p>	<p>18 – 24 de junio</p> <p>1. Revisar y mejorar el <i>tratamiento espacial</i> de las secuencias 1, 3, 8, 9 y 10</p> <p>2. Finiquitar secuencias 7 y 8</p> <p>3. Tercera <i>versión</i> de secuencias 9 y 10, definir sus <i>premisas de corte</i>.</p> <p>4. Revisión de todo el documental, mejorar ritmo, transiciones, etc.</p> <p>Primer corte</p>	<p>16 – 22 de julio</p> <p>1. Entrega del corte final para la PostProducción de Sonido y de Color.</p>
4ta SEMANA	<p>28 de mayo – 3 de junio</p> <p>1. Revisar y mejorar el <i>tratamiento espacial</i> de las secuencias 2 y 4</p> <p>2. Finiquitar secuencias 2, 3 y 4</p> <p>3. Hacer una segunda <i>versión</i> de las secuencias 5 y 6</p> <p>4. Hacer un <i>corte borrador</i> de las secuencias 7, 8 ya con los audios de tascam</p>	<p>25 de junio – 1 de julio</p> <p>1. Revisar el primer corte con tutores y productora.</p> <p>2. Mostrar el producto a quién vaya a hacer la mezcla de audio final y la corrección de color, para ver cuáles son sus necesidades.</p> <p>3. Aplicar las correcciones narrativas que nos digan los tutores, segundo corte.</p>	

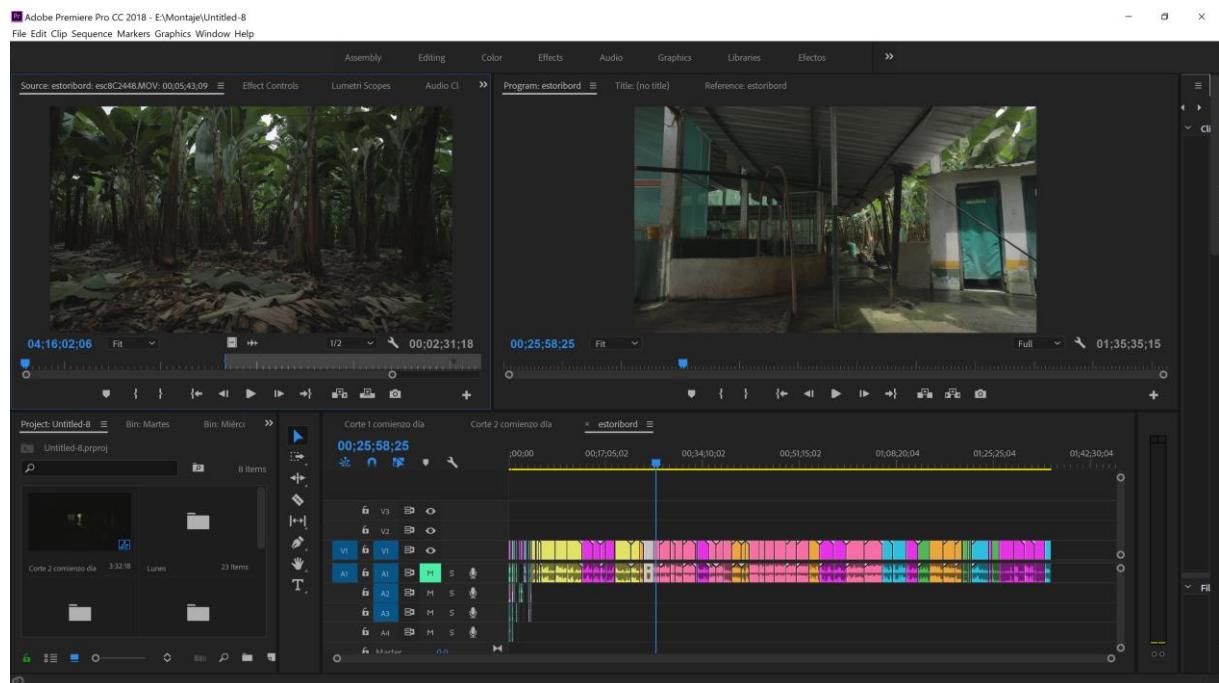


Anexo 4. Proceso de edición

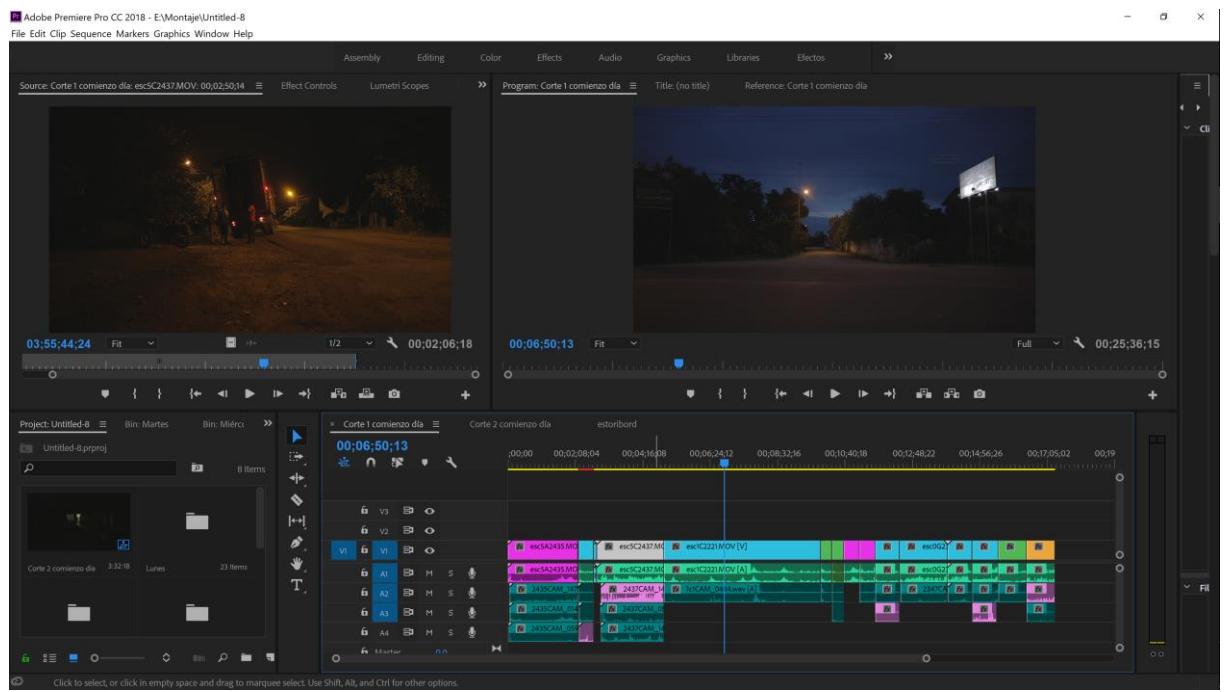
Significado colores:

- Verde: Planos sin personajes de naturaleza contemplativa
- Amarillo: Trabajo dentro del guineal
- Tomate: Actividades de ocio, recreación
- Rosado: Empacadora
- Celeste: El barrio fuera de la bananera, casas, la carretera.

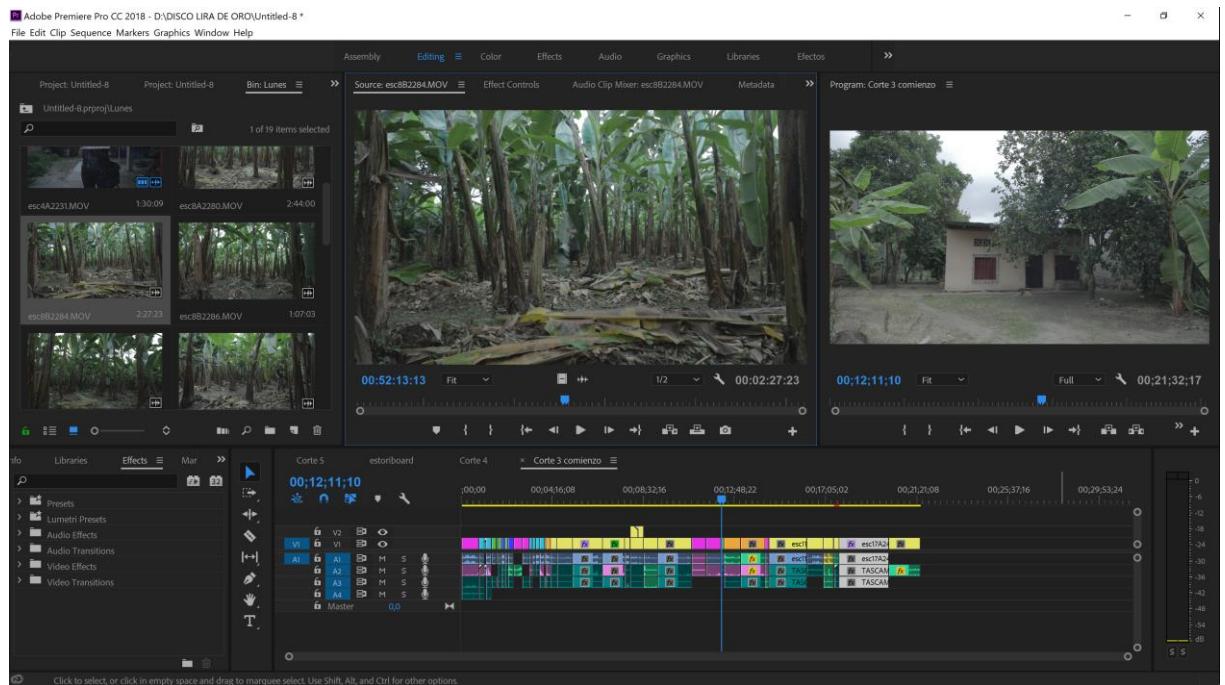
STORY BOARD CON PLANOS REALES



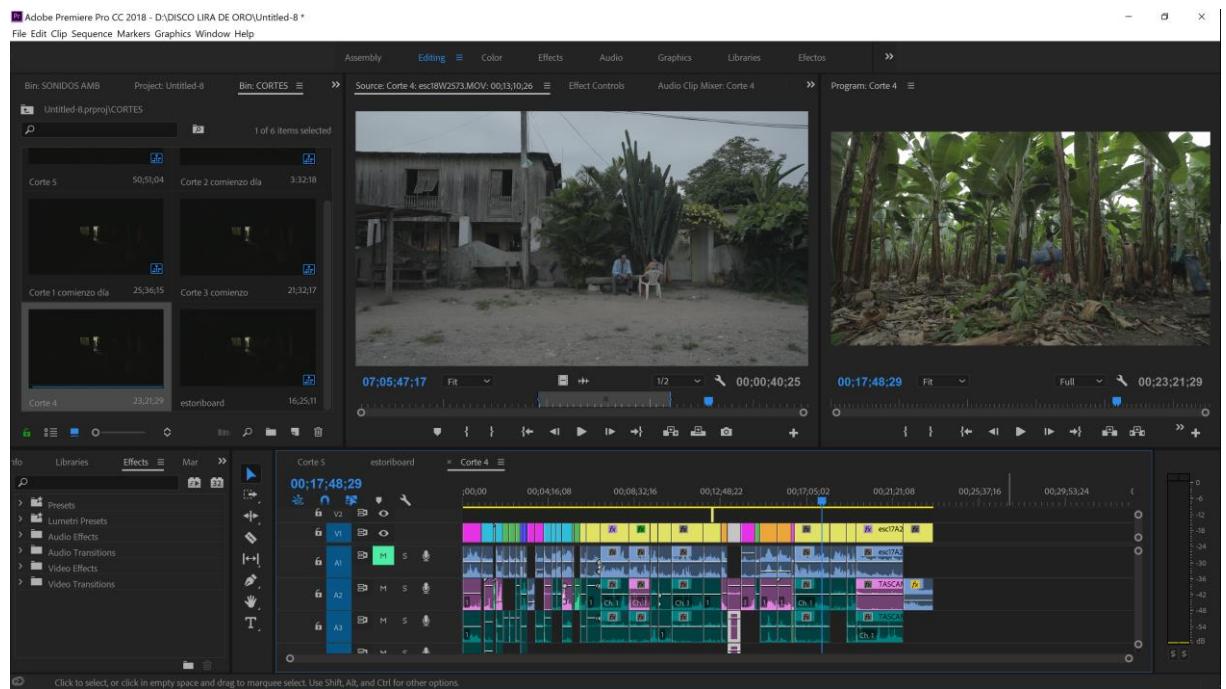
PRIMER CORTE PRIMERA SECUENCIA



TERCER CORTE



CUARTO CORTE



QUINTO CORTE

