



Tema central / Main Topic

Análisis del cine documental
y de Autor

Analysis of the documental cinema
and author

MARÍA GABRIELA
COLMENARES E.
(Venezuela)

Profesora Agregada del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (FHE-UCV), a cargo de la Cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico desde 1994. Ha sido Jefe del mencionado Departamento (2002-2003) y Coordinadora Académica de dicha Escuela (2005). Además de haber sido miembro del Comité de Redacción de la revista *Cine-oja* (1985-1999), ha colaborado con los diarios *El Nacional*, *Últimas Noticias* y *El Universal*, las revistas *Archivos de la Filmoteca* (Valencia, España), *Encuadre* y *Programación* de la Fundación Cinemateca Nacional.

Correo electrónico:
mgcolmenares@intercable.net.ve;
mgcolmenares@yahoo.com
Telf.: + 58 414-2791003.



Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo

*Four documentaries
on Armando Reverón:
a comparative analysis*

Recibido: 11 /11/ 2009

Aceptado: 12 /12/ 2009

© De conformidad por su autora para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Cuatro documentales sobre Armando Reverón: un análisis comparativo

El análisis del cine documental se ha convertido en una línea de investigación importante dentro de la Cátedra de Teoría y Análisis del Departamento de Cine de la Escuela de Artes. Desde esta perspectiva, consideraremos como documentales aquellos textos fílmicos producidos a partir de una puesta en escena cuya materia es concreta, real e histórica. El presente trabajo se propone analizar y comparar entre sí cuatro documentales sobre el pintor venezolano Armando Reverón, realizados respectivamente por Edgar J. Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) y Alberto Torija (1992), con la finalidad de caracterizar las particularidades semánticas, retóricas y expresivas de cada uno de ellos. En primer lugar, los documentales serán analizados como textos fílmicos producto de la interacción de diversos códigos y s-códigos. Este análisis, de acuerdo con el instrumento diseñado por la Cátedra, comprenderá los siguientes aspectos: i) Segmentación, ii) Análisis de la estructura temática, iii) Análisis de la estructura narrativa, iv) Análisis narratológico y v) Análisis del uso de la lengua cinematográfica. A continuación, se procederá a analizarlos desde un enfoque semio-pragmático, es decir entendiendo la realización y lectura de filmes como prácticas sociales programadas en las que la producción de sentidos descansa, mayoritariamente, sobre determinaciones externas.

Descriptores: Análisis narratológico / Análisis del uso de la lengua cinematográfica / Cine / Cine Documental / Documentales / Estructura temática / Estructura narrativa / Textos fílmicos / Prácticas Sociales / Segmentación.

ABSTRACT

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Four documentaries about Armando Reverón: a comparative analysis

The analysis of documentary film has become an important research line in the Theory and Analysis Chair of the Cinema Department of the School of Arts. From this perspective, we consider as a documentary every filmic texts produced from a staging area which is concrete, real and historical. This paper intends to analyze and compare four documentaries about the Venezuelan artist Armando Reverón, made respectively by J. Edgar Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) and Alberto Torija (1992), in order to characterize the particular semantic, rhetorical and expressive of each of them. First, the documentaries will be analyzed as filmic texts product of the interaction of various codes and s-codes. This analysis, according to the instrument designed by the Chair, shall include the following aspects: i) segmentation, ii) analysis of the thematic structure, iii) analysis of narrative structure, iv) Narrative Analysis and v) analysis of the using of the cinematic language. Then, we will proceed to analyze them from a semio-pragmatic approach, that means, understanding the realization and the reading of films as social practices programmed in which the production of meaning relies mostly on external determinants.

Key Words: Narrative Analysis / Analysis of the using of the cinematic language / Film / Documentary Film / Documentary / Thematic Structure / Narrative structure / Filmic Texts / Social Practice / Segmentation.

RÉSUMÉ

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Quatre documentaires sur Armando Reverón: une analyse comparative

L'analyse du film-documentaire est devenue une ligne importante de recherche au sein de la chaire de Théorie et Analyse, du Département de Ciné de l'École des Arts. De ce point de vue, nous considérons comme Documentaire tout texte filmique réalisé à partir d'une mise en scène dont la matière est concrète, réelle et historique. Ce travail se propose d'analyser et de comparer entr'eux-mêmes quatre documentaires sur le Peintre Vénézuélien Armando Reverón, réalisés respectivement par J. Edgar Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) et Alberto Torija (1992), afin de caractériser la particularité sémantique, rhétorique et expressive de chacun d'eux. Tout d'abord, les documentaires seront analysés comme textes filmiques, produit de l'interaction de divers codes et s-codes. Cette analyse, conformément à l'instrument conçu pour la Chaire, comprennent les éléments suivants: i) la ségmentation, ii) l'analyse de la structure thématique, iii) l'analyse de la structure narrative, iv) l'analyse narrative et v) Analyse de l'utilisation de la langue cinématographique. Ensuite, on procédera à analyser à partir d'une approche semio-pragmatique, c'est à dire, en comprenant la réalisation et la lecture des films comme pratiques sociales programmées, dans lesquelles la production de sens repose essentiellement sur des déterminations externes.

Mots clés: Analyse Narrative / Analyse de l'utilisation de la langue cinématographique / Ciné / film-documentaire / Documentaire / structure thématique / structure narrative / Texte filmique / pratique sociale / Ségmentation.

RESUMO

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Quatro documentários sobre Armando Reverón: uma análise comparativa

A análise da película documentável transformou-se uma linha importante da pesquisa na cadeira da Teoria e da Análise do Departamento do Cinema da Escola das Artes. Desta perspectiva, nós consideramos como um documentário cada os textos relativos aos filmes produzidos de uma área de estágio que seja concreta, real e histórica. Este papel pretende analisar e comparar quatro documentários sobre o artista venezuelano Armando Reverón, feito respectivamente por J. Edgar Anzola (1934), Roberto Lucca (1945), Margot Benacerraf (1951-52) e Alberto Torija (1992), a fim caracterizar o semântico particular, retórico e expressivo de cada um dele. Primeiramente, os documentários serão analisados como o produto relativo aos filmes dos textos da interação de vários códigos e s-códigos. Esta análise, de acordo com o instrumento projetado pela cadeira, incluirá os seguintes aspectos: i) segmentação, ii) análise da estrutura temática, iii) análise da estrutura narrativa, análise narrativa do iv) e v) análise da utilização da língua cinematográfico. Então, nós prosigueremos analisá-los de uma aproximação semio-pragmática, essa meios, compreendendo a realização e a leitura das películas como as práticas sociais programadas em que a produção de significado confia na maior parte em causas determinantes externas.

Palavras-chave: Análise narrativa / análise da utilização da língua cinematográfico / Película / película documentável / documentário / Estrutura temático / estrutura narrativa / Textos relativos aos filmes / Prática social / Segmentação.

INTRODUCCIÓN

El documental puede definirse, desde la perspectiva del Análisis Fílmico y Cinematográfico, como el conjunto de textos fílmicos producidos a partir de una puesta en escena cuya materia es concreta, real e histórica. Suele entenderse que el realizador, desde su visión del mundo y a través de un grado variable de intervención tanto en la puesta en escena como en los registros y el montaje, interpreta y califica los hechos y personajes representados. Así, el documental admite reconstrucciones de hechos históricos, entrevistas frente a la cámara, comentarios en off, y recursos constructivos y representativos que dan lugar a diversas modalidades de representación documental (Roffé, 1987).



Tomando en cuenta tal diversidad, el presente trabajo se propone analizar y comparar entre sí cuatro filmes sobre el pintor venezolano Armando Reverón. Estos documentales fueron editados en un solo volumen por la Fundación Cinemateca Nacional, como parte de su Colección de Videos. El primero de ellos fue realizado en 1934 por Edgar J. Anzola, pionero del cine venezolano, promotor de la modernidad en nuestro país, activista cultural y amigo del pintor (Marrosu, 1997, 1998; Delgado, 1997). El segundo es el resultado de una visita privada al Castillete realizada en 1945, por el fotógrafo Roberto Lucca. El tercero, de 1951-52, corresponde a la por entonces joven cineasta Margot Benacerraf, pionera del cine autoral en Venezuela. El último fue producido en 1992 por el Museo Armando Reverón y dirigido por Alberto Torija, sobre textos de los críticos Miguel Arroyo y Juan Calzadilla. Cada uno de estos filmes comparte una temática similar –la figura del artista Armando Reverón y algunos aspectos de su obra– pero el tratamiento dado a esta temática difiere en cuanto a la modalidad de presentación, los aspectos expresivos, temáticos e ideológicos.

Los documentales serán analizados como textos fílmicos producto de la interacción de diversos códigos y s-códigos semánticos y expresivos, de acuerdo con el instrumento de análisis de la Cátedra. Luego, desde una **perspectiva semiopragmática**, se procederá a insertarlos en las instituciones

y modos de producción de sentido y afectos que los enmarcan. Esto último, entendiendo la realización y lectura de filmes como prácticas sociales programadas en las que la producción de sentidos descansa, mayoritariamente, sobre determinaciones externas.

La primera parte del presente trabajo estará dedicada a precisar los aspectos teóricos y metodológicos del análisis. En la segunda se llevará a cabo el análisis fílmico y cinematográfico de los documentales. En la tercera parte se desarrollará el estudio de cada film de acuerdo con la perspectiva semi-pragmática. Cuarto y último, serán presentadas las conclusiones.

1. PRECISIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

1.1. El análisis de textos fílmicos documentales

La mayor parte de los estudios sobre la significación en el film, al igual que la gran mayoría de los instrumentos para el análisis de éste, han sido formulados sobre la base del cine narrativo, perteneciente o no al **Modo de Representación Institucional**. Esto se debe, en parte, al papel predominante del cine narrativo en los circuitos dominantes de difusión cinematográfica y televisiva. Cabría señalar que, fuera de las salas cinematográficas comerciales, tanto la televisión como Internet son ricas en material no ficcional.

Los filmes documentales suelen construir o representar un mundo, es decir, una *diégesis*, pero no siempre lo representan en forma narrativa. Pueden estructurarse a partir de alguno de las diversas formas de organización del discurso, a saber: narración, descripción, argumentación o explicación. Tomando en cuenta esto, el análisis de los cuatro documentales se basará en los siguientes aspectos:

- i) **Segmentación:** consiste en delimitar dentro del *continuum* del texto fílmico unidades significativas, de acuerdo con un criterio fijado por el analista. Los criterios de segmentación dependen del tipo de discontinuidad que se considere. Si se parte del plano del contenido, las discontinuidades podrán ser narrativas (temporales, espaciales, de acción) o temáticas. Si se da prioridad al plano de la expresión, las discontinuidades se refieren a cambios en la configu-

ración de la imagen o el sonido (cortes, disolvencias, fundidos, silencios). Los filmes serán segmentados en escenas, las cuales podrían agruparse en unidades de nivel superior, como secuencias o partes (Roffé, 1990).

- ii) **Estructura temática:** Se refiere a la interdependencia de temas y subtemas que subyacen en el nivel más profundo de la lectura de un film. Aquí se revela la proposición ideológica del autor (Roffé, 1990).
- iii) **Análisis de los modos de organización del discurso:** Se refiere a la identificación y análisis de las diferentes formas de presentación en el documental. La narración, la descripción, la explicación y la argumentación suelen aparecer combinadas, por lo que es indispensable determinar la forma de organización predominante, es decir, la que constituye la armazón o estructura del discurso, y las formas de presentación secundarias, aquellas que van subordinadas a la predominante. La narración se da cuando una historia se manifiesta en una diégesis, entendiendo por historia la transformación (o su intento) y la temporalización de contenido en las cuales se produzca la intervención de, al menos, dos actantes sujetos antagónicos (Odin, 1988). La descripción representa el mundo en diferentes ámbitos y esferas de actividad, de acuerdo con las siguientes preguntas explícitas o implícitas: ¿qué es? ¿cómo es? ¿qué partes tiene? ¿para qué sirve? ¿cómo se comporta? Es indispensable en los documentales científicos o educativos. La argumentación busca persuadir al público a través de herramientas racionales u orientadas a la emoción y en ella el locutor expresa una toma de posición frente al tema tratado. Es frecuente en el documental político. La explicación supone la existencia de una información y utiliza el lenguaje en función referencial, presentando dicha información en forma fiable, con la pretensión de cambiar el estado epistémico del interlocutor (Casamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2002). Es indispensable en los documentales científicos, educativos o políticos.
- iv) **Análisis del uso de la lengua cinematográfica según la acepción saussureana del término:** Se refiere al conjunto de códigos, s-códigos

y elementos no codificados interrelacionados, correspondientes a las sucesivas etapas de la creación cinematográfica, es decir, puesta en escena, registros sobre soportes de imágenes y sonido, modificaciones de registros y montaje (Roffé, 1990).

1.2. El enfoque semiopragmático

Los textos fílmicos son sólo uno de los elementos involucrados en el proceso de comunicación cinematográfica, pues no son en sí mismos portadores de significados sino que bloquean la producción de algunos y favorecen la producción de otros. La producción de sentidos descansa, mayoritariamente, sobre determinaciones externas, es decir, dependientes del contexto (Odin, 1998). De acuerdo con Odin, tales determinaciones vienen reguladas por:

- i) **Los modos de producción de sentidos y de afectos puestos en práctica por el realizador y el espectador.** Estos modos se caracterizan por la clase de efectos que buscan producir y son puestos en práctica tanto por el emisor como por el receptor del texto fílmico. En el modo espectacular se da a ver el film como un espectáculo, como algo que se desarrolla en un escenario que no es el nuestro. En el **modo ficcionalizante** se hace ver el film para vibrar al ritmo de los acontecimientos narrados. En el **modo energético** se hace ver el film para vibrar al ritmo de las imágenes y los sonidos. El **modo privado** consiste en ver un film para regresar a hechos ya vividos. El **modo documental** se propone informar sobre la realidad de las cosas del mundo. El **modo argumentativo o persuasivo** busca convencer o dar una lección, moraleja o verdad. El **modo artístico** construye el film como el producto de un autor. El **modo estético** lleva al espectador a interesarse en el trabajo de las imágenes y los sonidos. Lo específico de cada modo reside en la combinatoria de las operaciones que lo constituyen, por ejemplo, en el modo documental se interviene la *diegetización* (construcción de un mundo), podría o no intervenir la narrativización y el tratamiento enunciativo se da en términos de verdadero o falso (Odin, 1994). En el modo ficcional-

zante intervienen las operaciones de figurativización, diegetización, narrativización, mostración (hacer creer al destinatario que lo mostrado representa algo real), creencia, puesta en fase y fictivización (el espectador posiciona al enunciador del film como ficticio, no obligado a responder por las condiciones de verdad de lo narrado). Los filmes no ficcionales bloquean todas o parte de las operaciones de ficcionalización (Odin, 1998a).

- ii) **Las instituciones, que son poderes normativos que someten mutuamente a realizadores y espectadores a ciertas prácticas para que pueda cumplirse la comunicación cinematográfica.** Las restricciones institucionales son de diversa índole, pero nos ocuparemos sólo de las instituciones propias del campo cinematográfico. Entre ellas se encuentran la institución del cine dominante, del cine familiar, el cine experimental y el cine educativo. Un tratamiento fílmico similar puede encontrarse en filmes familiares, experimentales o en documentos. Dependiendo de las diferentes determinaciones para la lectura, es decir, dependiendo de la institución en que se inserte el film en un momento dado, éste puede producir diversos efectos. Un film familiar enmarcado en la institución documental genera un efecto de autenticidad no contemplado originalmente por la institución del cine familiar. Por otra parte, en una misma institución tienen cabida tratamientos fílmicos diferentes. Las instituciones cumplen varias funciones. En primer lugar, regulan la elección de los modos y jerarquizan su utilización. Por ejemplo, la institución espectacular invita a dar prioridad al modo espectacular, ficcionalizante o energético, pero no bloquea los otros modos, por lo cual películas que en este marco funcionan en el modo ficcional pueden también hacerlo en el modo privado o argumentativo. En segundo lugar, las instituciones introducen restricciones que especifican el funcionamiento de las operaciones. Por ejemplo, si el modo privado nos invita a regresar sobre lo vivido, la institución del cine familiar especifica que tal retorno se haga a partir de imágenes tomadas de nuestro propio pasado. Finalmente, sancionan los filmes, los realizadores y los espectadores que no se pliegan a las restricciones institucionales. Como ejemplo podemos señalar que un film familiar

no fue hecho para ser visto como un film de ficción; al proyectarse en una sala cinematográfica, este film será rechazado por el público, que lo considerará malo y aburrido. A la inversa, en el contexto familiar, un film realizado como film de ficción será rechazado por los miembros de la familia, porque no permitirá reconstruir lo vivido por cada uno (Odin, 1994).

2. ANÁLISIS FÍLMICO Y CINEMATOGRÁFICO DE LOS DOCUMENTALES

2.1. Segmentación

El film de E.J. Anzola tiene un marcado carácter descriptivo, por lo que la segmentación se basó en la identificación de los elementos descritos en cada segmento (espacios, como el Castillete; procesos, como el de pintar un cuadro; personajes, como los monos de Reverón), y arrojó un total de 11 escenas, agrupadas en cuatro secuencias y dos partes.

El film de R. Lucca resultó el más difícil de segmentar, pues no tiene una articulación lógica, narrativa ni descriptiva propiamente dicha. Las escenas se definieron por la participación de un personaje ejecutando acciones similares o relacionadas, y corresponden a un total de 19, agrupadas en seis secuencias y dos partes. La primera parte se desarrolla en el Castillete y corresponde a la casi totalidad del film, la segunda muestra las playas de Macuto y el Museo de Bellas Artes.

El film de M. Benacerraf se segmentó de acuerdo con las discontinuidades presentes en el plano del contenido y de la expresión. Se tomaron en cuenta las discontinuidades en el uso de la música (cambios de música académica a música autóctona, acordes fortísimos, silencios), los temas, el uso de marcas expresivas de carácter visual (disolvencias, fundidos a negro). En total, se segmentó el film en 15 escenas agrupadas en cinco secuencias y tres partes.

Por último, el video de A. Torija se segmentó tomando en cuenta la coincidencia en las discontinuidades de expresión y contenido. Las escenas se definen por sus temas y siempre van delimitadas por fundidos a negro y silencios. Son un total de 25 escenas, agrupadas en siete secuencias y cuatro partes, definidas todas por sus temas.

2.2. Estructura temática

En el film de Anzola predomina la sencillez del planteamiento. Los temas principales son el litoral como entorno geográfico determinante en la obra y el modo de vida de Reverón; el Castillete como lugar de su interacción humana, expresión de su modo de vida y espacio propiciador de su actividad pictórica; el acto creador de Reverón y las concepciones del artista sobre éste; la consideración de Reverón como artista en sentido pleno y auténtico, aceptado como tal por la alta cultura. La proposición ideológica consiste en una valoración positiva del artista y su modo de vida, visto como alguien cercano y familiar, no como un personaje excéntrico ni alienado del mundo. Se presenta a Reverón como un artista que vive en armonía con la naturaleza y el entorno humano que lo rodea. Se procura acercar al espectador al personaje, brindando una imagen auténtica y afectuosa de éste.



La proposición de Lucca, pese a mostrar prácticamente los mismos lugares (el Castillete, Macuto, Museo de Bellas Artes), personajes (Reverón, Juanita, los monos) y acciones (Reverón pintando, los monos en sus gracias), tiene una proposición contraria a la de Anzola, debido a la manera como está tratado el material. Los visitantes actúan como intrusos en el contexto cotidiano de Reverón y esto hace que él y Juanita no desarrollen su vida cotidiana con naturalidad. El tema del film es la visita de esos personajes citadinos y el film mismo como prueba de que tal visita se efectuó. Reverón y Juanita aparecen como personajes excéntricos, seres aislados de su entorno, curiosidades de feria con respecto a las cuales el espectador se siente distante, ajeno.

Benacerraf trata como temas el Castillete, considerado como escenario en el que se despliega el mundo interior de Reverón, subjetivo y fantástico; la obra de éste, presentada en términos líricos, vagos e imprecisos; y, finalmente, el acto de pintar como proceso en el que Reverón plasma ese mundo subjetivo y fantástico. La proposición ideológica tiende a la

descontextualización de Reverón, la exaltación lírica del artista, y su presentación como sujeto a cargo de un mundo subjetivo y fantasmagórico, alienado del entorno geográfico y humano. Aquí también hay una barrera infranqueable entre el espectador y Reverón, creada por el lirismo de la representación y la subjetivización en la descripción del artista y el Castillete.

Los temas del video de Torija se ordenan según las pautas conceptuales de la disciplina crítica, la historia del arte y la institución museística. Luego de una introducción breve, se presenta la formación de Reverón, sus concepciones del arte, las influencias que recibió, la periodización de su obra y su estilo, la luz como problema fundamental de su obra pictórica, los géneros cultivados a lo largo de su trayectoria, los materiales y técnicas empleados, su obra no pictórica (objetos funcionales y no funcionales, el Castillete mismo) y, a manera de epílogo, el reconocimiento de la importancia de Juanita Ríos en su vida y su obra. La proposición ideológica se encuentra precisamente en el apego al rigor del discurso especializado, empleado al servicio de la divulgación propia de la institución museística.

2.3. Modos de organización del discurso

En el film de Anzola predomina la descripción por medio de la imagen, pues se trata de un film mudo. A veces intervienen intertítulos que aportan información puntual y mínima sobre la ubicación y los espacios (Macuto, el Castillete, Caracas, el Museo de Bellas Artes), los nombres y ocupaciones de los personajes (Reverón, los nombres de los monos, Juanita, los vecinos del Castillete), las acciones (el acto de pintar, el ritual del artista, los materiales y herramientas involucrados) y las relaciones (de Reverón con los vecinos y Juanita, con el entorno).



Prevalece la función referencial en el uso de la lengua cinematográfica y cabe destacar la participación entusiasta, casi alegre, de Reverón y Juanita. Estos parecen ofrecer su vida cotidiana a la cámara de Anzola con familiaridad y afecto que son compartidos por el cineasta. Sin embargo, todo el conjunto descriptivo parece servir a una función argumentativa, pues a lo largo del film

y a través de la descripción –viva, inmediata y cercana, fresca– de los elementos concretos antes mencionados, se pretende demostrar el estatus de Reverón como artista serio y en sentido pleno, como un hombre dedicado por completo al arte y cuya vida refleja sus concepciones artísticas.

El film de Lucca parece construirse como una descripción. Sin embargo, por la falta de articulación entre sus sucesivas partes, la lejanía de los planos, la ausencia de coordenadas y referencias sobre lo que se ve en la imagen, y la presencia de los visitantes caraqueños, se convierte casi en el puro acto de mostrar: el Castillete, sus habitantes, el hecho de la visita misma. Al tratarse de un film mudo y en ausencia de textos escritos que aporten información sobre el universo representado, los únicos capaces de dar un sentido a los acontecimientos ocurridos durante esta visita privada resultan, precisamente, los visitantes, es decir, el camarógrafo y el grupo de amigos que lo acompañó en esta visita a Reverón.



También predomina la descripción en el film de Benacerraf. Se describe el Castillete, las muñecas de Reverón, el proceso de éste al pintar un autorretrato y parte de su trayectoria. Sin embargo, no es la función referencial la que predomina en el uso de la lengua cinematográfica, sino la función poética. La descripción está matizada por una exaltación lírica, en la que el énfasis no está puesto en lo descrito sino en la propia descripción. Esto se manifiesta a través del uso conjunto de la imagen y la música, o a través de la voz en off que recita un texto cargado de adjetivos, adverbios y figuras.

El video de Torija combina la descripción con la explicación, ambas referidas a estados y procesos dentro de la obra y la vida de Reverón. Las descripciones, orientadas a informar, se subordinan a la explicación y se basan, principalmente, en la enumeración visual y/o verbal de obras, objetos, técnicas y materiales, según unas coordenadas espaciales y conceptuales bien delimitadas. El carácter predominantemente explicativo del discurso se evidencia en el uso referencial de la lengua cinematográfica,

destinado a presentar la información en forma fiable, con el criterio propio de la institución museística, con orden y claridad. Para hacerlo, se recurre a clasificaciones, definiciones, ejemplificaciones, analogías, citas visuales (obras, documentos fotográficos). La finalidad del discurso consiste en hacer saber y comprender al espectador, con datos y argumentos. El enunciatador es un experto, posee un saber producto de la investigación.

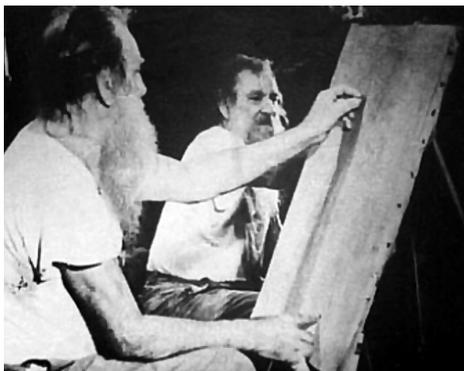
2.4. Uso de la lengua cinematográfica

El film de Anzola es mudo. En él hay un extenso uso de las panorámicas con reencuadres o paneos ocasionales para abarcar una porción más amplia del espacio. La mayor parte está filmada en blanco y negro, pero hay dos fragmentos filmados a color: la descripción del paisaje de Macuto y sus alrededores y el inicio de la sesión pictórica de Reverón, en el Castillete. Este hecho hace que los mencionados fragmentos destaquen en relación con el resto del film. La descripción del Castillete combina planos abiertos, medios y primeros planos, y en ella se destaca la relación entre los personajes y el entorno geográfico y arquitectónico. Los personajes desarrollan sus actividades con normalidad, como si la cámara no interfiriera para nada en el ritmo de sus vidas. Esto evidencia la intimidad o familiaridad entre el cineasta, Reverón y Juanita. La sesión pictórica muestra en detalle el proceso creativo de Reverón, los materiales que emplea, los rituales del pintor. El artista desarrolla su actividad en plena complicidad con la cámara, con naturalidad. De allí que la impresión global sea de autenticidad e inmediatez en los hechos mostrados, por lo cual el espectador se convierte en un testigo privilegiado del acto creador y la cotidianidad de Reverón.

El de Lucca también es un film mudo, pero hecho totalmente en color. Está construido como una sucesión de «cuadros» de la visita del fotógrafo y sus acompañantes al Castillete. Este hecho y la ubicación de la cámara, casi siempre frontal y a distancia media con respecto a lo filmado, lo insertan en el Modo de Representación Primitivo. El montaje no construye el espacio, el tiempo ni articula acciones. Actúa meramente como elemento que une un plano con otro, probablemente en el mismo orden en que fueron filmados, en una secuencia que no es temporal ni lógica. Los personajes se colocan frente a la cámara como posando y sus acciones no corresponden a

las de su vida cotidiana. Hay poco intercambio entre el campo y el fuera de campo, con la excepción de los segmentos en que Reverón se dirige al camarógrafo –y por ende a la cámara– para mostrarle sus pinturas. No hay interacción entre Reverón, Juanita y los visitantes. En general, se crea una distancia infranqueable entre los habitantes del Castillete y el espectador.

Benacerraf construye su film en tres partes, cada una con un patrón expresivo diferenciado de las otras. La primera parte es una larga descripción del Castillete, con planos abiertos en angulaciones y ubicaciones de cámara insólitas. El uso del travelling lateral, hacia delante y hacia atrás es frecuente, aunque también se emplean el zoom in y el zoom out. Se pasa del patio al área de vivienda y el estudio, de allí se regresa al exterior y, de nuevo, al estudio y un paseo por las muñecas del artista. La iluminación en los interiores tiende al claroscuro. La disposición de las muñecas parece haber sido intervenida por la autora, de acuerdo con el efecto subjetivo y fantasmagórico que se manifiesta en buena parte del film. Esta primera parte va acompañada y puntuada por música académica disonante o por música indígena y música afrovenezolana. La segunda parte, acompañada por la voz en off que recita un texto pretendidamente poético, tiene como fondo una música similar a la de la primera parte. El narrador maneja equivocadamente las pausas y la entonación, alarga la vocal de la sílaba tónica en las palabras y, por esto, la voz en off suena como una monótona letanía. Por otra parte, el texto concentra su intención poética en la desmedida y vacía adjetivación de todos los sustantivos. En esta parte se alterna material filmado por la autora, fotografías, material de archivo y obras del artista filmadas con paneos y acercamientos. La tercera parte, en la que finaliza la pintura del autorretrato, busca crear un efecto subjetivo y fantasmagórico a través de planos cerrados del artista y un montaje que lo alterna con las muñecas, colgadas y ubicadas en un espacio abstracto, iluminadas en claroscuro. El montaje acelera progresivamente su ritmo, en



concordancia con el de la música hasta el cierre, con un brusco acorde. No se pretende registrar el proceso creativo del artista, ni ubicarlo en su medio para que registre su interacción con éste. No hay autenticidad ni inmediatez, sólo la visión del cineasta que se impone a la materia tratada.

El video de Torija utiliza materiales diversos en la banda de imágenes: a) material de archivo fotográfico y fílmico, incluyendo segmentos de los filmes de Anzola y Benacerraf; b) obras pictóricas grabadas en video, de Reverón, sus maestros y los artistas que lo influenciaron; c) fundidos a negro que marcan las discontinuidades temáticas entre las escenas. En cuanto a la banda sonora, Torija incluye: a) voz en off que describe, analiza, comenta, explica y asigna nombres a los procesos, períodos, estilos, técnicas, uso de materiales, etc., en la obra de Reverón. La voz mantiene un tono neutral, distanciado, correcto, casi académico y está siempre presente. Los breves fragmentos en los que no se escucha, explica previamente lo que vendrá a continuación. Lo que menciona el narrador corresponde, en perfecta sincronía, a lo que muestra la imagen; b) música como fondo o ambiente, por lo general de sintetizador, minimalista, que cambia de una escena a otra para marcar el cambio en el asunto tratado y dar variedad. Siempre está a un volumen más bajo que la voz en off; c) silencios: acompañan los fundidos a negro en sincronía, marcando los límites entre las escenas. El criterio compositivo general es el de la máxima claridad expositiva e inteligibilidad.

3. ESTUDIO SEMIOPRAGMÁTICO DE LOS DOCUMENTALES EN TÉRMINOS DE INSTITUCIONES Y MODOS DE PRODUCCIÓN DE SENTIDOS/AFFECTOS

El film de Anzola corresponde al modo documentalizante, basado en las operaciones de diegetización y mostración. En él se construye un mundo con gran riqueza de elementos concretos-descriptivos bien identificados y contextualizados, y se otorga un carácter ontológico al contenido proposicional de lo mostrado (se muestra algo que existe, algo que estuvo efectivamente allí). El enunciador se responsabiliza por la veracidad de los hechos mostrados y se presenta como testigo cercano a Reverón y Juanita, con una mínima intervención sobre lo mostrado, lo cual da fe de su autenti-

cidad. De acuerdo con todo esto, el film fue producido dentro de la institución del cine documental y ha funcionado como tal a lo largo de su trayectoria en la exhibición.

El film de Lucca, por el contrario, corresponde al modo privado, pues fue hecho en parte con la intención de que los visitantes del Castillete pudieran rememorar lo vivido allí. No opera aquí la puesta en fase, pues no hay un trabajo conjunto y coherente de los medios expresivos al servicio de la experiencia fílmica y la enunciación. En el film sí se cumplen las operaciones de diegetización y mostración, aunque cabe señalar que la diegetización es más bien débil, por la ausencia de información que permita al espectador asignar referentes a los hechos, espacios y personajes mostrados. Quizás se trate de una cierta modalidad del film familiar, pues se parece a esos registros de excursiones y viajes en los que se pretende recordar lo visitado y dejar una evidencia de que quienes compartieron, filmaron y aparecen en la película estuvieron efectivamente allí. No sin cierta ambigüedad, es posible adscribir esta película a la institución del cine familiar.

El film de Benacerraf corresponde simultáneamente a los modos artístico y estético, pues el espectador lo construye como la producción de un autor cuyo interés reside en el trabajo expresivo destinado a producir un goce estético. Se cumplen las operaciones de diegetización y mostración. El enunciador asume la responsabilidad sobre la verdad de lo mostrado, pero pone más énfasis en la intervención de la materia mostrada a través del elaborado uso de los elementos expresivos. De allí que el film se adscriba a la institución del cine de arte y ensayo o al cine de autor.

El video de Torija está producido según el modo documentalizante y en él funcionan las operaciones de diegetización y mostración. La diegetización es débil, pues aunque se intenta construir un mundo, abundan las descripciones de entidades abstractas o conceptuales como estilo, períodos, etc. El trabajo de la enunciación se encuentra al servicio de la claridad expositiva, manteniendo el interés del espectador. El enunciador asume la responsabilidad por la verdad de lo enunciado y se construye como poseedor de un saber –respaldado por la institución museística, la crítica y la historia del arte– que busca compartir con sus interlocutores. El video se inserta en la institución del cine educativo.

4. CONCLUSIONES

Desde la perspectiva del análisis de los textos, cada uno de los filmes se construye a partir de diferentes criterios compositivos. El film de Anzola lo hace sobre la búsqueda de la autenticidad y la inmediatez en el testimonio, con una marcada tendencia a la transparencia, buscando un acercamiento íntimo al artista y documentando su vida cotidiana con honestidad y una mínima intervención por parte del cineasta en la puesta en escena. El de Lucca se presenta en el extremo opuesto y se construye según las pautas del Modo de Representación Primitivo, apenas como prueba de que el cineasta y el grupo de amigos que lo acompañan estuvieron efectivamente en el Castillete, en compañía de Reverón y Juanita. Benacerraf impone su visión de Reverón al espectador y la elaboración del film sigue el criterio de la máxima opacidad. El film de Torija aspira a la máxima claridad conceptual en la exposición, con la finalidad de que el espectador comprenda el legado artístico de Reverón.

El análisis semiopragmático permite comprender que las diferencias en la elaboración de los cuatro filmes corresponden a proyectos comunicativos diferentes que dependen de las instituciones en las que fueron producidos y en el marco de las cuales se espera que sean exhibidos. En tal sentido, los filmes de Anzola, Benacerraf y Torija son claramente identificables con las instituciones del cine documental, de autor o de arte y ensayo, y educativo, respectivamente. Resulta problemático el film de Lucca pues parece haber sido producido como un film familiar, según el modo privado, pero se encuentran en él elementos que hacen pensar que se pretendía mostrar obras de Reverón a personas diferentes a las que visitaron el Castillete con el cineasta, quizás pertenecientes al círculo de amistades de éste. Por otra parte, el film entra a la exhibición pública gracias al Museo Reverón y el video de la Cinemateca Nacional. En este contexto institucional, el film es apreciado como un mal producto, obra de un cineasta primitivo o no profesional.

Desde una perspectiva más general, en relación con las herramientas analíticas apropiadas para una aproximación al cine que tradicionalmente se conoce como documental, la propuesta de análisis presentada aquí parece constituir un avance, pues ha permitido trabajar sobre el corpus seleccionado para identificar las particularidades semánticas, expresivas y

comunicativas de cada film. Habría que desarrollar un poco más el punto relacionado con las formas de organización del discurso, haciendo énfasis en la manera como se manifiestan los diversos mecanismos discursivos y enunciativos a través de las materias de la expresión propias del cine, es decir, imagen en movimiento, ruidos, música, habla y grafismos.

Finalmente, quiero destacar que aquello que consideramos como cine documental, desde una perspectiva enfocada estrictamente en el texto fílmico, es susceptible de ser redefinido y caracterizado con mayor precisión en el marco del enfoque semioprágmatco. He aquí un ámbito de estudio sobre el que convendría insistir.

BIBLIOGRAFÍA

AZUAGA, Ricardo; COLMENARES, María Gabriela

Análisis del cine documental: fundamentos y perspectivas. Ponencia presentada en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa. Caracas: UCV.

CASAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; TUSÓN VALLS, Amparo

2002 *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

DELGADO, Carlos

1997 *Producción cinematográfica de Edgar J. Anzola*. Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Cine. Caracas: Escuela de Artes (UCV).

MARROSU, Ambretta

1988 «Periodización para una historia del cine venezolano» en *Anuario Ininco* 1: 9-46. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, UCV.

1997 «Los modelos de la supervivencia», en Hernández, Tulio (Ed.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

ODIN, Roger

1994 «Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions», en Müller, Jürgen (Ed.). *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, Vol. I. Münster, Nodus Publikationen.

1998 «Por una semiopragmática del cine» en *Objeto Visual* 5: 116-132. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

1998a «Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador: enfoque semiopragmático» en *Objeto Visual* 5: 134-156. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

ROFFÉ, Alfredo

1987 «Amazonas, el negocio de este mundo», en *Cine-oja* N° 13: 1-2. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.

1990 «Una aproximación al análisis fílmico», en Hernández, Tulio (Ed.). *Pensar en cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.